في اللسانيات العصبية

نظرية الاستعارة العصبية

ما بعد العرفانية والمزج المفهومي



الأستاذ الدكتور

عطية سليمان أحمد



42 Opera Square - Cairo Tel: (202) 23900868



٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨

في اللسانيات العصبية

نظرية الاستعارة العصبية

ما بعد العرفانية والمزج المفهومي

الأستاذ الدكتور

عطية سليمان أحمد



42 Opera Square - Cairo Tel : (202) 23900868



٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

- أحمد ، عطية سليمان

. نظرية الاستعارة العصبية ما بعد العرفانية والمزج المفهومي / أحمد عطية سليمان

- القاهرة : مكتبة الآداب ٢٠٢٣م .

- ١٩٦ ص ، ٢٤سم

رقم الإيداع : / ٢٠٢٣م

الترقيم الدولي : **I.S.B.N: 9789779303**

- تدمك : ٩٧٨٩٧٧٩٣٠٣

١-

٢-

أ.

ب. العنوان

الناشر

مكتبة الآداب

أسسها علي حسن عام ١٩٢٣م

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة (١١١١١)

الطبعة الأولى ١٤٤٤هـ = ٢٠٢٣م

Editions Al-Adab

42 Opera Square - Cairo (11111)
Tel & fax: (202) 23900868
E-mail:adabook@hotmail.com



اللهم أعن



إلى العالم اللغوي العالمي

الأستاذ الدكتور. صلاح حسنين

على يديك بدأنا نخطو في عالم اللغة

فكنت ولا زالت هاديًا وقائدًا نحو كل جديد في اللغة.

تلميذكم

عطية سليمان

مُقَدِّمَة

ما الاستعارة؟

تعد الاستعارة صورة من صور الإبداع الأدبي، بل أهم صوره التي لقيت حفاوة كبيرة من الدارسين في شتى مجالات اللغة والأدب وأصحاب النظرية المعرفية (النفسية والعصبية واللغوية) والتوجهات الأدبية الحديثة، وذلك لما لها من تأثير وتفاعل كبير في دماغ البشر وقيمة إبداعية لكل متكلم باللغة، فيوظفها كل منهم في مجال عمله ليبدع فيه الجديد والجديد.

ظل الدارسون ينظرون إلى الاستعارة ووظيفتها بوصفها وسيلة وصف وإفهام وتعليم وزينة لفظية؛ ولم ينظروا إلى آلة صنعها (الدماغ)، وكيف يبدعها الدماغ. وهو الجانب الذي نريد أن نخترقه بدراستنا هذه، وهو آلية صنع الاستعارة في الدماغ، كعملية خلق وإبداع عصبية. وإننا لنرجو أن تكون هذه النظرة مدخلًا حديثًا إلى نظرية جديدة لفهم الاستعارة؛ وذلك بالنظر لها من جانب لم يطرقه أحد من قبل، ليكون هذا العمل تمهيدًا لظهور نظرية جديدة في الاستعارة، تأخذ على عاتقها مهمة بيان دور الدماغ في صنع الاستعارة، هي (**نظرية الاستعارة العصبية**).

لقد شاعت وانتشرت النظرية العرفانية التي تناولت جانبًا خاصًا في الاستعارة هو الجانب التصوري، وهي تقصد به عمل الذهن في فهم مجال من خلال مجال آخر ببناء تصور لعملية الإفهام هذه من خلال صورة الاستعارية، وكيف يتم بناء هذه الاستعارة في الفضاء الذهني للمبدع؟ بوصفها عملية تصور يقوم بها ذهن المتكلم، في إطار تصور النظرية لعمل الذهن في إنتاجها، وهي عبارة فضفاضة تنظر إلى عمل الذهن في إنتاج الاستعارة كعملية تصورية بشكل عام، دون النظر لآلة صنعها (الدماغ) وآلية إبداعها ودور الخلايا العصبية وشق المخ الأيمن فيها. إنه مدخل جديد لدراسة الاستعارة على أنها عملية إبداعية يصنعها الدماغ

بخلاياه العصبية ووصلاته ومركباته الكيميائية وعصبوناته وتشابكاته، حيث يتم تخليقها داخل الخلية العصبية أولًا، ثم تظهر ثانيًا على لسان المتكلم في شكل استعارة إبداعية جديدة.

هذا التناول يحتاج إلى التدرج في البحث للوصول إلى تصور جديد عنها، مما يلزمنا بتبسيط المعلومة، فنسلك الطريق من أوله، لبيان كيف اتجه نظر الدارسين للاستعارة قديمًا وحديثًا نحو الدماغ في فهم الاستعارة بوصفها عملية إبداعية عقلية يقوم بها الدماغ، من القديم إلى الحديث، فأي دراسة للاستعارة لابد أن تسلك طريق الدماغ لفهمها، ويصبح ما قيل عنها من صفات وكل ما تحققه من أهداف سعى إليها منشئها في أي زمان ومكان وأي لغة؛ عملية عصبية يقوم بها الدماغ. لذا سنعرض للجانب الذهني الإبداعي في الاستعارة ونموه من لدن أرسطو ومن تلاه.

نظرًا للتطور العلمي الكبير في علم الأعصاب وارتباطه الوثيق بالعلوم المعرفية، أصبح لزامًا علينا أن نعيد النظر إلى الاستعارة في ضوء مستجدات العلم، فنبحث عن الأصل العصبي الذي تنطلق منه كل استعارة جديدة، وكيف تُحفز دماغَ المبدعَ إلى ابتكار استعارة جديدة في كل حين؟ وكيف تمكن المخ البشري من إبداعها في كل مناحي الحياة اليومية، نتيجة عمليات عصبية تحدث في دماغ المبدع (أديبًا كان أو عاميًا)؟ وكيف تربط خلاياه العصبية بين الأشياء المتنافرة والمتباعدة لتخلق عن طريق استعارة في دماغ الفرد صورًا استعارية جديدة؛ تجعلنا نفهم هذا الشيء باستعارة شيء معروف لدينا، بإقامة علاقة بينهما (علاقة مشابهة) في التو واللحظة، كيف تقوم خلاياه بهذا الربط؟ وما هي زاوية الرؤية الجديدة التي يخترقها الدماغ لإقامة علاقة تشابهية بينهما من خلال ظاهرة الاستعارة؟ وما هي القدرة الكامنة في مخه ليبدع بصورة عفوية وتلقائية استعارة جديدة، فيفاجئنا بها؟ وربما يفاجأ هو نفسه بها؟ ماذا في مخه من آلة خفية تعمل في صمت لإبداع وصنع الاستعارة الجديدة؟ وما الصفات الشخصية للمبدع الذي أبدعها ليتمكن من أن يبدع استعارة جديدة في جوانب لم نرها من قبل. تلك الأسئلة، أما الإجابة فهي غاية هذه الدراسة التي تدرس دور المخ في صنع الاستعارة العصبية وإبداعها.

إننا نريد بهذا العمل أن نخطو في بحثنا عن الاستعارة خطوة كبيرة لنلحق بركب التطور العلمي الذي صور دماغ المتكلم أثناء كلامه وتفكيره، وعرفنا على شيء جديد هو الكلام الداخلي الذي يسبق كلامه الفعلي المنطوق، لنرى كيف تصنع الاستعارة بالدماغ من خلال تحليل صور مخ المبدع أثناء صنع الاستعارة، وليس بتصور لعملية الاستعارة وصنعها على أنها عملية ربط بين مجالين في الذهن فحسب، فهذا البحث عن الاستعارة في الدماغ لا يلغي قيمة النظرية العرفانية وما قدمته من تصور جيد لعملية صنع الاستعارة في خيال وذهن المبدع.

الاستعارة العصبية:

الاستعارة في نظر العرفانية تصور يبنيه الفرد في فضائه الذهني؛ يصنع فيه صورًا للأشياء ويتخيلها ويتفاعل معها فيه، إنها تقوم على عملية تصور ذهني للأشياء ببناء صور ذهنية لها في ذهني المبدع. لكن الاستعارة، في إطار المعالجة العصبية، إبداعٌ يصنعه المبدع بين خلاياه العصبية ووصلاتها؛ فيغوص داخلها ويبحث فيما خزَّنه في وصلاتها من صور يستدعيها ليخلق منها صورًا إبداعية جديدة؛ لذا يغيب المبدع عن عالمه لحظة الإبداع (الومضة أو الاستشراق) فنراه يركن إلى مكان هادئ يخلو فيه إلى نفسه، ليعطي الفرصة لخلاياه العصبية لتعمل في صمت وتبدع الجديد في لحظة فيبدو لنا أنها لحظة صمت وهدوء، لكنها لحظة عمل عنيف غير هادئ، وصراع بين خلاياه، إنها لحظة خلق وإبداع يستمع فيها المبدع لخلاياه بانتباه شديد.

إننا نري المبدع لحظة إبداعه صامتًا ساكنًا في مكانه، فيظن الناظر إليه أنه في حالة إلهام وتلقي للوحي أو أنه يستمع لشيطان الشعر، يهبط عليه بقصيدة أو فكرة أدبية أو علمية أو يغوص في أعماق نفسه في اللاشعور واللاوعي، لكن الأمر غير ذلك، فالمبدع يبدو منعزلًا لا ليتلقى الوحي أو يستلهم الفكرة أو القصيدة (كما ذكر الفلاسفة وعلماء النفس ونقاد الأدب). لكن الحقيقة إنه يعيش لحظة إبداع مع ومضة وبارقة خيال تسيطر على فكره وتفرض عليه السكون والهدوء والاختلاء بنفسه بعيدًا، فيحيا للحظة بلا إزعاج من عالمه، حتى أنه قد لا يدرك ولا يشعر به، إنه في صمته هذا يستمع لحديث آخر آتٍ من حوار خلاياه العصبية معًا إنه كلام داخلي، ليخرج علينا بقصيدة أو فكرة أبدعها مخه وألقاها على لسانه كنتيجة لحوار داخلي حدث في دماغه.

إن المبدع يطلق لمخه ووصلاته العنان ليبدع فكرة جديدة أو قصيدة ما، إنه منعزل عنَّا غير عابئ بنا؛ لذا يدخل فيما يشبه الغيبوبة أو اللاوعي، والحقيقة أن هناك عملًا يتم داخله الآن. إنها خلاياه العصبية ووصلاتها تعملان معًا في صمت بعيدًا عنه هو شخصيًا، متخذة من الصمت والهدوء غطاءً لها تعمل تحته، فتصنع ما يسمى بالتجمع الخلوي داخل المخ، تجمع فيه كل ما لدى خلاياه العصبية ووصلاتها من معارف حول الشيء الذي يفكر فيه الآن (كحل مشكلة أو إبداع فكرة علمية أو أدبية أو صورة استعارية)، فتفاجئه خلاياه بفكرة جديدة أو استعارة أبدعتها الآن، ربما لم يتصور هو أن يصنعها، فيقول: جاءتني هذه الفكرة أو خطر ببالي الآن، فيصيح مندهشًا قائلًا: وجدتها وجدتها وجدتها. لقد جاءته الفكرة الإبداعية الجديدة الآن نتيجة هذا العمل الصامت لخلاياه العصبية ووصلاتها وتفاعلها معًا، فأبدعت فكرة أو قصيدة أو استعارة جديدة، لقد كان صامتًا ليسمع صوت خلاياه، تفكر وتبدع بعيدًا عن قيوده هو ومجتمعه ولغته ودينه.

وفي ضوء هذا التصور الجديد لعملية الإبداع الأدبي وأسسها العصبية، كان علينا النظر للاستعارة من هذا الجانب العصبي وعمل الخلايا العصبية في صنعها،لنغير مفهومنا عنها، أنها آتية من الإلهام أو الوحي أو شيطان الشعر أو غيبوبة اللاوعي وبواطن النفس الإنسانية وأعماقها؛ والحقيقة إنها عملية إبداع واعية كاملة من قِبل دماغ المبدع، تصنعها خلاياه العصبية ووصلاتها، فلا يعنى عدم إدراكنا لها أنها غير موجودة أو أنها بعيدة عن عمل المخ ومراقبته الكاملة، فالمخ هو من يصنع الاستعارة ويبدعها؛ إنها حقيقة إبداع الاستعارة لابد أن نؤمن بها نظرًا لواقعيتها.

ويتجلى عمل المخ بخلاياه العصبية ووصلاته بالنظر إلى ذاكرة المبدع، ليصنع الاستعارة بالنظر إلى ذاكرته، وما بها من صور استعارية قديمة مدونة في وصلاته على شكل صور ذهنية يستدعيها لحظة الإبداع، فتمده الذاكرة بها، مما يظهر عمل المخ في صنع الاستعارة وكل الصور البلاغية، إنه الدور الفعَّال للذاكرة في عملية الإبداع، إنها جزء من أجزاء المخ، ولها مركزها الخاص به.

يجلس الشاعر المبدع على خزانة من الصور الاستعارية محفوظة بذاكرته حفظها سلفًا من استعارات سابقة منذ أن كان راويةً لشاعر آخر (مثل كعب راوية أبيه زهير)،

إنها مرحلة تكوينه الأدبي. ودور الذاكرة هنا تخزين الصور الاستعارية فيها، يقوم الشاعر بإعادة صياغتها في شعره من جديد في صورة إبداعية، مستعيناً بذاكرته (خزانته الاستعارية)، وبقدرته الإبداعية على صنعها بصورة جديدة، والنظر لزاوية لم تطرقها الاستعارة السابقة، مما يمكننا من معرفة روافد الشاعر الاستعارية التي أتى منها؟ فننظر لثقافته وبيئته ونشأته الأدبية التي صاغها في شكل استعارة جديدة؟ فكان لروافده الدور الكبير فيها إلى جانب عمل خلاياه في إبداع استعارات مبتكرة.

قيمة نظرية الاستعارة العصبية:

إذن، ما قيمة النظرة الجديدة للاستعارة (نظرية الاستعارة العصبية)؟وماذا تضيف للدرس الأدبي؟ إن النظر للاستعارة على أنها عملية إبداع عصبي لها مردود كبير على الدرس الأدبي، وتقديم فهم أكبر لكل صورة إبداعية وخاصة الاستعارية منها، إنها ستمكننا من:

١ـ تحديد مصادر الصور الاستعارية لدى الشاعر، بتحديد عصره وثقافته وشيوخه ومَن روى عنهم من الشعراء، كروافد لاستعاراته وإبداعاته التي صنعها. وما تميز به الشاعر في استعارته عمن قبله وعمن نقل عنهم استعارته، وعن معاصريه، ومن نقلوا عنه استعاراته بعد ذلك.

٢ـ حل لغز السرقات الأدبية التي كثر الحديث حولها، لبيان متى نقول: إن هذا الشاعر سرق هذه الاستعارة من الشاعر فلان؟ ومتى نقول: إن هذه الصورة تعد من بنات أفكاره وإبداعاته، وله قصب السبق فيها، أو أنه سرقها من شاعر آخر اسمه فلان؟

٣ـ كشف اللثام عن آلية الخلايا العصبية ووصلاتها في إبداع صور وأفكار جديدة في دماغ المبدع، فقد أخرجنا من عملية الإبداع الأدبي شيطانَ الشعر والوحي وأي إلهام نفسي حدث داخل نفس الشاعر. فهناك خلايا في دماغه تعمل مع وصلاتها في صمت لإبداع استعارات جديدة.

٤ـ معرفة دور ذاكرة المبدع في إمداده باستعارات سابقيه، مما مكنه من إبداع استعارة جديدة.

٥ـ معرفة آلية تنمية مهارة إبداع الأديب، ليغدو الإبداع قدرةً ومهارةً يكتسبها

بالتدريب والتعلم.

٦ـ تحديد المجال الأدبي الذي يمكن أن يبدع فيه الأديب أدبه تبعًا لقدراته الخاصة الكامنة بمخه.

هل يمكن قبول الاستعارة العصبية كنظرية جاءت بعد العرفانية؟

مضي زمن ليس بالبعيد، ونحن ننظر إلى الاستعارة في إطار النظرية العرفانية وما طرحته من فهم جديد للاستعارة على أنها بنية تصورية، فظهر لدينا مصطلح الاستعارة التصورية والاستعارة المفهومية، وكثرت المذاهب والآراء والتأويلات حول تفسير الاستعارة في ضوء النظرية العرفانية، فتعددت اتجاهات العلماء وأقوالهم حولها، فأبلوا في شرح النظرية العرفانية وتطبيقاتها بلاءً حسنًا، فجعلوا فهم العالم كله وقضاياه يتمحور حول عمل الذهن في صنع هذا الفهم الذي يقوم على عملية تصور الذهن/ الدماغ لهذه الأشياء وبناء صورة لها في مكان تصوروا وجوده في الدماغ، وأطلقوا عليه اسم (الفضاء الذهني). إنها خطوة ناجحة في طريق فهمنا للاستعارة ودورها في فهمنا وإفهامنا للعالم من حولنا، وذلك بتوجيه أنظارنا ناحية الدماغ وعمله.

هذا القول على الرغم من قيمته إلا أنه تبسيط شديد لما يحدث في الدماغ عند محاولته فهم الأشياء، وذلك ببناء صورة لها داخل دماغ الفرد (الفضاء الذهني)، لكن الأمر أكبر من ذلك، كما سنرى.لقد حان الوقت لنخرج على النظرية العرفانية في تفسيرها للاستعارة إلى مفهوم جديد، قامت النظرة العصبية لتحل محلها (**نظرية الاستعارة العصبية**)، وذلك بما قدمته من فهم جديد وتفسير مادي واقعي للاستعارة، فتم تصوير عمليات عصبية تحدث في الدماغ أثناء إبداع الاستعارة، ضمن معالجته للغة في الدماغ؛ فاللغة عملية عقلية تحدث في الدماغ، وتتم بإشراف منه ومن خلاياه ووصلاته، إنها وظيفة الدماغ اللغوية، وكذا عملية الإبداع في اللغة والاستعارة.

لذا، يجب أن ننظر إلى الاستعارة بصورة مختلفة عن ذي قبل؛ لقد امتلكنا آلة تصوير للدماغ ومراكزه، فرأينا الوظيفة التي اختص بها كل شق من شقي الدماغ (الأيسر والأيمن)، مما مكننا من رؤية مكان تكوين الاستعارة، فتبددُت الآراء السابقة (النظرية العرفانية والمزج المفهومي) التي رأت الاستعارة عملية تصورية

فقط، فقدمت تصورًا لعمل الذهن، ولكن دون أن تمس الصور الفعلية الواقعية التي قدمتها أجهزة تصوير الدماغ. إنه ما عجزت عن فعله النظرية العرفانية، فلم تستطع الدخول إلى قلب الدماغ لتراقب عمل خلاياه العصبية ووصلاته عند تفاعلها معًا لإنتاج عبارة استعارية جديدة، وآلية هذا الإنتاج، وكيفية إبداعها. لقد قدمت النظرية العصبية تفسيرًا ماديًا للاستعارة قائمًا على صور للدماغ، فقامت على أنقاض النظرية التصورية/ العرفانية، فرأت الاستعارة عملية عصبية يجب أن تدرس في غرفة عمليات المخ والأعصاب، وليس في أروقة الفلاسفة والمنظرين وتصوراتهم وخيالاتهم، ورؤى علماء النفس والنظرية العرفانية.

لكن هذا لا يمنع من النظر إلى النظرية العرفانية ورأيها في الاستعارة من زاوية أخرى؛ وهي ماذا أضافت النظرية العرفانية إلى مفهومنا القديم عن الاستعارة؟ إنه سؤال يجب أن نفكر فيه بعناية قبل الإجابة عليه، فهذه النظرية تعد مرحلة من مراحل تطور ونمو مفهومنا عن الاستعارة. لقد دفعتنا العرفانية إلى الخروج عن النمط الكلاسيكي في فهم الاستعارة كعملية لغوية، تحوي عددًا من المحسنات اللفظية؛ وما قاله الفلاسفة عنها، فقالت: إن الاستعارة عملية مفهومية تقوم على تصور الأشياء ببناء صورة لها في الذهن، لذا سُميت النظرية المتطور عنها بنظرية المزج المفهومي أو نظرية الاستعارة المفهومية.

إلى جانب هذا، قدمت النظرية العرفانية شيئًا لا يمكن اغفاله وهو توجيه الأنظار ناحية الدماغ/ الذهن، كمصدر لإنتاج الاستعارة وفهمها، فهي ترى أن الاستعارة عملية فهم للأشياء، تتم في الدماغ/ الذهن، هذا التصور يعد خطوة في سبيل فهم أكبر وأعمق للاستعارة، لكنها لم تفصل القول حول آلية عمل الدماغ/ الذهن في إنتاج الاستعارة وصناعتها وإبداعها بآلية عصبية معقدة، لقد تمحور حديثها المسهب حول الاستعارة كعملية تصورية فقط، إن الأمر أكبر من ذلك، فهناك عمليات عصبية تحدث بالدماغ بين خلاياه العصبية لإنتاج استعارة نسمعها في هدوء.

واللافت للنظر أن من قدم هذا التصور الجديد عن الاستعارة كبنية عصبية هم علماء المخ والأعصاب، فكان كلامهم عن هذا التصور الجديد للاستعارة كبنية عصبية مدعومًا بأدلة مقدمة من التصوير بالرنين المغناطيسي والبث

البزوتروني، إنها الصور التي أُخذت للدماغ أثناء عملية إبداع الاستعارة، فبينت كيف تُثار وتنشط خلايا الشق الأيمن من الدماغ عند إبداع عبارات استعارية وعند تلقيها لأول مرة. لقد قدّم لنا هؤلاء العلماء تصورًا جديدًا للاستعارة يجب أن ننظر إليها من خلاله، لتتبدد الصورة الكلاسيكية عن الاستعارة (كوحي أو إلهام أو شيطان شعر)، وكذا تدفعنا للسير بعمق أكبر في الطريق الذي مهدته لنا النظرية العرفانية بتوجيهنا ناحية الدماغ/ الذهن للنظر للاستعارة بعمق أكبر من ذي قبل، إنه المخ وأسراره التي يبوح بها اليوم.

هذا الأمر دفعني لأقدم تصورًا جديدًا حول الاستعارة، بل إنني أرى أن الأمر أكبر من مجرد رأي في كتاب، بل إنه يرقى إلى منزلة النظرية الجديدة، إنه تصور مبني على حقائق علمية آتية من بحوث علم الأعصاب والعلوم المعرفية، لقد أثر تطور البحث العصبي على العلوم المعرفية، فارتبط بنتائج بحوثها، مما أدي إلى فهم جديد وعميق للاستعارة، وإنني أحسب أن هذا التصور (**الاستعارة العصبية**) لم أسبقْ إليه، فهذا رأيِّ واجتهادي وما انتهى إليه تفكيري في مسألة الاستعارة كعملية عصبية، يقوم الشق الأيمن بها؛ فهو مركز الإبداع والتحرر والانفعال واللغة العليا وتفسير الإبداع الخلّاق في اللغة، بعيدًا عن الشق الأيسر الذي اختص بالفهم الحرفي للغة، ففسرها في المستوى الأدنى وهو مستوى الفهم الحرفي للغة المنطوقة والمكتوبة حسب نص حروفها. وقد وسمتها بـ (**نظرية الاستعارة العصبية**)، عساي أن أكون أصبت في قولي، وربما أخطأتُ؛ فالحكم في هذا متروك للباحثين كي يفندوا رأيّ ويحكموا عليه.

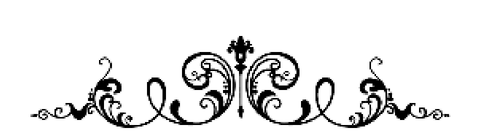
والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل

د. عطية سليمان أحمد

رمضان ١٤٤٤ ابريل ٢٠٢٣

الباب الأول

مفهوم الإبداع الاستعاري





انطلاقًا من حقيقة أن الاستعارة وسيلة لغوية لخلق وإبداع تصورات جديدة لكل شيء في الحياة في دماغنا، لذا فهي تعيش فينا، إنها مندسة (دون أن ندري) في كل شؤون حياتنا، فنبني صورًا ذهنية إبداعية لهذه الأشياء باستخدام الاستعارة. وتبدأ عملية إبداع الصورة الاستعارية من ملاحظة تشابهما بين الأشياء المتنافرة أو المتضادة أو المترادفة في أي من جوانبها المتعددة؛ فتخلق من هذا التشابه صورًا استعارية، وذلك بالربط بين هذه الجوانب. فتربط بين الأشياء المتشابهة أو المتنافرة والمتضادة؛ لتخلق صورًا جديدة تجعلنا نتصور أشياء مجهولة وغائبة عنا بهذه الصور الاستعارية، فتصنع الاستعارة رابطًا بين معلوم ومجهول، ببناء تصور له، فنفهم المجهول من خلال المعلوم، وبين الغائب والحاضر، ثم نصيغ هذا في عبارة استعارية جديدة، إنها وسيلة خلق وإبداع، تفجر الروابط بين الأشياء في دماغ المبدع؛ عندما تلتقط خلاياه العصبية هذا التشابه، وتلك العلاقات؛ فتلقي على لسانه استعارة مبتكرة في التو واللحظة. فـ «الاستعارة هي مقارنة تُظهر كيف أن شيئين يختلفان عن بعضهما البعض في معظم الجوانب، يكونان متشابهين في الجوانب المهمة.»[(١)] إنها ترجع إلى قدرة عين لاقطة لدى المبدع الذي لاحظ هذا الشبه.

والاستعارة ـ في تصور آخر لوظيفتها ـ تقوم باستعارة شيء لوصف شيء أو إضافة صفة له أو فهمه (فهم مجال من خلال مجال آخر)، وهو أحد أهم المفاهيم التي تقوم عليه الاستعارة كعملية خلق وإبداع ـ كما تري النظرية العرفانية ــ لهذا ندرس حقيقة الإبداع في الاستعارة وتطوره من لدن أرسطو ومن بعده، بحثًا عن

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٦.

آلية الإبداع في الاستعارة وتطورها عبر أجيال من باحثين وفلاسفة ونظريات متعددة وفهمهم للاستعارة، لنصل إلى غايتنا (**نظرية الاستعارة العصبية**).

إننا نبحث عن الجانب الإبداعي في الاستعارة، لنعرف دور الذهن/ المخ في صنع الاستعارة مع تقديم وجهة نظر مختصرة حولها لدى: الفلاسفة وعلماء البلاغة والمدارس اللغوية الحديثة ونظرياتها كمقدمة نصل منها إلى بغيتنا وهي التصور العصبي للاستعارة، وذلك سعيًا نحو بناء تصور جديد لعملية النمو والتطور لفكرة الاستعارة لدى هؤلاء العلماء، والجانب الذي وجَّهوا درسهم لها فيه ومفهومها لديهم، وقد بدأنا بأرسطو ورأيه فيها بصورة مختصرة لأن هذا الأمر ليس غاية في ذاته، بل هو مقدمة لفكرة الاستعارة وتطورها لديه. فجاء الباب في عدة فصول:

الفصل الأول: مفهوم الاستعارة لدى أرسطو.

الفصل الثاني: مفهوم الاستعارة لدى العرفانية.

الفصل الثالث: مفهوم الاستعارة لدى بول ريكور.

الفصل الرابع: مفهوم الاستعارة لدى بعض النظريات الحديثة.

الفصل الخامس: مفهوم الاستعارة لدى نظرية المزج المفهومي.

الفصل السادس: مفهوم الاستعارة لدى النظرية الإدراكية.



الفصل الأول

مفهوم الاستعارة لدى أرسطو

تعد الاستعارة عنصرًا أساسيًا لفهم اللغة بصورة أكبر، وفهم الحياة أيضًا، وقد وظفتْ اللغةُ الاستعارة لفهم المجهول عن طريق استعارة المعلوم، ولتحقق تواصل أكبر بين الناس متجاوزة واقع اللغة ومعاني ألفاظها، فأبدعت صورًا تزيد من تفاعلهم معًا. لقد بدأ البحث حول مفهوم الاستعارة مع بداية الفكر الإنساني وتطورَ بتطوره منذ أن بدأ الإنسان يفكر في كل ما حوله، فبحث عن وسيلة تحقق تواصله مع غيره، تتجاوز حقيقة ألفاظ لغته، فبدأ بالمجاز كوسيلة لهذه الغاية. وقد بدأ بملاحظة هذا الفلاسفة الذين تأملوا اللغة، فأدركوا وجود الاستعارة ودورها في تفسير معاني ألفاظها، فدرسوها وحللوها منذ أرسطو الذي أولاها عناية خاصة في كتبه، ثم جاء بعده علماء العربية؛ فنظروا لها من جديد، وفسروها في ضوء علمهم وآرائهم الخاصة، ثم جاء العلماء المعاصرون فأضافوا تصورًا جديدًا لها، وبينوا مفهومهم عنها في إطار نظرياتهم الحديثة

نظرًا لأهمية الجانب الإبداعي في الاستعارة؛ وأنها عملية إبداعية في حقيقتها، فهي تربط بين المتنافرين والمتضادين بخلق علاقة ما بينهما، فالإبداع عنصر أساسي تقوم عليه كل استعارة جديدة مبتكرة، لذا أولاها العلماء على اختلاف عصورهم وتخصصهم عناية خاصة، نتيجة إدراكهم لقيمة الجانب الإبداعي فيها وفي فهمها.لذا سنتناول الجانب الإبداعي في الاستعارة وتطوره وأثره في فهمهم لحقيقة الاستعارة، وما أضافوا إليه بتصورهم الجديد، كيف تطور مفهوم الإبداع الاستعاري عندهم، فبينوا كيف تنمو الفكرة الإبداعية الجديدة، من خلال الاستعارة في دماغ المبدع، ومدى مطابقة هذا الإبداع الاستعاري لواقع العبارة وحقيقتها.

ونعرض لرأي أرسطو ومفهومه عن الإبداع الاستعاري في عدة محاور هي:

المحور الأول: مفهوم الاستعارة عند أرسطو.

المحور الثاني: العين اللاقطة أساس الإبداع الاستعاري.

المحور الثالث: قيمة الإبداع في الاستعارة ومكمنه.

المحور الرابع: الفروق الفردية في الإبداع الاستعاري.

المحور الأول: مفهوم الاستعارة عند أرسطو.

ما مفهوم الاستعارة عند أرسطو؟ «إن مفهوم الاستعارة عند أرسطو، يدل على **جنس التغيير** بمختلف علاقاته، ... ويولي أرسطو أهمية قصوى للاستعارة القائمة على المشابهة، إذ يقول «إن الأقوال الأنيقة تؤخذ من المجاز المتناسب، ومن التغييرات التي تجعل الأشياء تمثل أمام العيون»، [1] ... ويقول أيضًا (إن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرة قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير المشابهة) [2]» [3].

إن مفهوم الاستعارة لدى أرسطو يقوم على عملية تغيير واستبدال، تغيير لواقع اللغة؛ بالانتقال من اللغة الحقيقية إلى اللغة المجازية، إنها استبدال لواقع الأشياء. فأي استعارة خلت من التغيير والاستبدال والابتكار لا تعد استعارة إبداعية؛ لعدم تجاوزها الواقع الحقيقي للأشياء والألفاظ، إنها إبداع يغير الواقع، ويطرح فكرًا وتصورًا جديدًا خاصًا بالمبدع حول الأشياء، يجعلنا نراها بصورة جديدة، ليفتح مجال الخلق والإبداع بالدماغ، فنتحرر من تصورنا القديم، ويقصد بذلك:

أ ـ التحول في دلالة الكلمة من معناها الحقيقي إلى معناها المجازي، بإعطائها دلالة جديدة، وإبداع تصور جديد عنها، من خلال نقلها من معناها الأصلي إلى معناها المجازي، نتيجة علاقة مشابهة ما بينهما، مما يجعلنا نرى الأشياء المستعارة

---

(١) أرسطو (فن الخطابة): تر/ عبد الرحمن بدوي، مركز الثقافة والترجمة، القاهرة، ص٢٢٤ .

(٢) المرجع السابق: ص٢٢١.

(٣) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:١٦.

على أنها حقيقة ماثلة أمام أعيننا.

ب ـ حاجة الاستعارة إلى عين لاقطة، وموهبة إبداعية تدرك علاقة المشابهة بين الأشياء، وتلتقطها في تبدع استعارة جديدة نتيجة هذا الإدراك.

المحور الثاني: العين اللاقطة أساس الإبداع الاستعاري.

أشار أرسطو إلى أن الإبداع في الاستعارة آت من قدرة المتكلم المبدع على التقاط نقطة المشابهة بين المتنافرين، أي جانب الشبه بين الشيئين، «فقد كان أرسطو مصيبًا في هذه النظرة حين قال: إن الانغمار في الاستعارة المبتكرة يتطلب عينًا لالتقاط المشابهة»[1] لقد أدرك حقيقية الإبداع الاستعاري وآلية صنعه، فالاستعارة ابتكار يقوم على عين لاقطة مبدعة، ذات قدرة على التقاط نقاط المشابهة بين الأشياء المتنافرة، ليصنع من تنافرها صورة استعارية، تقرب بين المتنافرين وتخلق تصورًا جديدًا لها، وذلك بخلق وإيجاد نقطة تشابه بينهما في جانب ما غير مطروق، يصنع منه المبدع تصورًا جديدًا فيربط بينها، ويخلق صورة جديدة، ربما لم نرها في الشيء من قبل؛ على الرغم من وجوده السابق أمام أعيننا. إنه يصنع هذا الإبداع بواسطة الاستعارة، فكل استعارة إبداعية جديدة تقوم على إدراك جديد من قِبل المبدع لجانب غير مطروق في الشيء، إنه يُلْمح بهذا إلى دور الدماغ كمكان وآلة لصنع الاستعارة بملاحظة هذا التشابه.

أ ـ المفهوم الواسع للاستعارة.

لقد وسَّع أرسطو من مفهوم الاستعارة لتشمل كل تجاوز عن حقيقة الأشياء ودلالة الألفاظ، «يقولH.Blair أيضًا: استعمل أرسطو الاستعارة بالمعنى الواسع الذي يشمل جميع أنواع الدلالة المجازية كما نعبر عن الجزء بالكل، أو عن الكل بالجزء، أو عن النوع بالجنس، أو عن الجنس بالنوع» [2] أن كل تجاوز وانتقال عن الحقيقة يجب النظر إليه على أنه إبداع استعاري.

---

(١) نظرية التأمل الخطاب وفائض المعنى: ٨٤، ٩٢.

(٢) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: د. عبد العزيز لحويدق: ١٥.

ب ـ الاستعارة انزياح.

إن التجاوز عن حقيقة اللفظ انزياح عـن المعـاني التـي نعرفهـا للفـظ، لـذا فــ «الاستعارة انزياح عن معان مألوفة: يعتبر أرسطو الاسـتعارة انزياحًـا عـن الكلمـة الشائعة أو العادية التي يستعملها الناس في بلد معين إلا أن ما يميـز الاسـتعارة عـن بقية أنواع الانزياح الأخرى هو اقترانها بمفهـوم النقـل الـذي يـنم عـن أن المعنـى الاستعاري يأتي من مجال حقيقي أصلي إلى مجال آخر مجازي غير حقيقي.»[1]

إن ما يميز الانزياح الاسـتعاري إدراكنـا لحقيقتـه، أي أننـا نقـوم بالانزيـاح في كلامنا وقد استقر في أذهاننا أنه مجرد مجاز وانزياح عن المعنى الأصلي، وقد جاءنا هذا من علمنا بمعناه الأصلي الحقيقي، فقولنا شفى الطبيبُ المريض، لا نعني بهـذا حقيقة لفظه، إننا ندرك أنه مجاز وليس حقيقة، بل نقل للفظ من معناه الحقيقـي إلى معنى مجازي جديد بالانزياح عن الأصل. إنها إشارة من أرسـطو إلى دور العقـل/ الذهن في عملية المجاز، أي أن المتكلم بالعبارة الاستعارية يستحضر في ذهنه أنهـا مجرد مجاز وانزياح وليس على وجه الحقيقة، مما يظهـر دور المـخ في استحضـار المعنى الأصلي للكلمة في ذهن المتكلم، ليدرك حقيقة الأمر، فيـراه مجـرد انزيـاح وتجاوز فقط.

ج ـ الاستعارة استبدال.

يرى أرسطو أن عملية الإبداع الاستعاري؛ عملية استبدال معنـى قـديم بمعنـى جديد، إننا «نفهم من أغلب الأمثلة التي ساقها أرسطو لشرح معنـى الاسـتعارة، أن الاستعارة تستبدل معنى جديد بمعنى آخر حقيقـي موجـود ...إن الاسـتعارة عنـد أرسطو لا تقوم على الاستبدال في جميع الأحوال، إذ تقوم في بعض الحالات بإغنـاء اللغة وسد الفراغ الذي يحدثه غيابُ اللفظة الخاصة. وهكذا تسمح الاسـتعارة ... في حالات عدة بإعطاء اسم للوقائع التي لا تزودها اللغة بلفظة خاصة» [2].

---

(١) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:١٧ .

(٢) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:١٧ ـ ١٨.

لقد أدرك أرسطو دور الاستعارة في إثراء اللغة بسد ثغرات فيها ناتجة عن عدم وجود ألفاظ تلبي حاجة المتكلم المتزايدة للتعبير عن معانيها الجديدة، لذا لجأ المتكلم إلى الاستعارة ليسد ثغرة [1] ما في اللغة، انطلاقًا من قدرته الإبداعية على استعارة لفظ معروف ليعبر به عن معنى لا لفظ له، ثم يشيع هذا اللفظ القديم مقترنًا بالدلالة الجديدة التي صنعتها فيه الاستعارة ومنحته إياها، ثم تبتذل، ولربما نُسى معناه الأصلي الحقيقي. نحو: (رجل الكرسي، ويد الكوب، وعين الباب)، فهي في الأصل استعارات مبتكرة نُقلتْ من جسد الإنسان، لوجود شبه بينهما التقطته عين المبدع، نظرًا لعدم وجود لفظ في اللغة تدل على (ساق الكرسي الخشبي، ومقبض الكوب الزجاجي، وعين الباب)، ثم شاع هذا اللفظ وسد ثغرة في اللغة، لقد مكنتنا الاستعارة من بإعطاء تصور جديد للأشياء التي لا نجد لها ألفاظًا تعبر عنها في اللغة.

المحور الثالث: قيمة الإبداع في الاستعارة ومكمنه عنده.

لعلنا نسأل: ما قيمة الاستعارة الإبداعية عند أرسطو؟ وأين يكمن هذا الإبداع؟ إن الاستعارة عنده هي قدرة إبداعية لدى المتكلم، استطاع بواسطتها استحضار الغائب، وجعله ماثلًا أمامه، وذلك ببناء صورة مستعارة جديدة نقلها من صورة حقيقة معروفة سلفًا، فبنى بها صورة عن شيء غيبي لا نراه الآن، وقد جعلته الاستعارة ماثلًا أمامنا. لذا «تكمن أهمية الاستعارة ـ حسب أرسطو ـ في وضعها الأشياء أمام العيون، وجعلها الأسلوب يمتلك بعدًا تصويريًّا وأيقونيًّا، ويصبح معه المجرد محسوسًا ومدركًا بصريًا. ومن ثم، فإن أشد أنواع الاستعارة اجتذابًا هي تلك التي تجعل الأمر ماثلًا أمام الأعين. ويتجلى هذا البعد التصويري للاستعارة في جعل الجماد يتكلم وكأنه حيوان، وفي رسم الأشياء وكأنها حية وذات حضور فعَّال. »[2]

---

(١) أي نجد المعاني ولا نجد ألفاظًا تعبر عنها مما يحدث ثغرات في اللغة.

(٢) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:٣٧ .

إنه الإبداع الاستعاري لا محالة، **مثال:** عرض الحق سبحانه وتعالى أمام أعيننا شيئا غيبيًا من خلال استعارة شيء مادي معروف لدينا ليبني في دماغنا صورة لهذا الغيبي، ويظهر هذا في وصفه سبحانه لجنة الخلد، أن عرضها كعرض السماوات والأرض، فاستحضر بالاستعارة شيئًا غيبيًا (مساحة جنة الخلد) من خلال شيء معروف لنا (مساحة ما بين السماوات والأرض)، مما جعل صورة الجنة ماثلة أمام أعيننا. كذا استعار الحق مجال التجارة وما به من ربح وخسارة، لنستحضر به شيئا غيبيًا لا نراه، هو الإيمان بالله، فإنه سلعة، والله البائع والمؤمن المشتري.

المحور الرابع: الفروق الفردية في الإبداع الاستعاري.

توجد فروق بين الناس في قدرتهم على الإبداع والخلق، وكذا في إبداع الاستعارة، فصياغة صورة استعارية يحتاج إلى قدرة ذهنية من المبدع على الجمع بين المتنافرين من خلال مشابهة ما بينهما، «فالاستعارة في الشعر والنثر وسيلة لإدراك المعرفة. فهي في الشعر علامة العبقرية، وملكة تميز الشعراء الذين يستطيعون حدس المتشابه في المختلف، والوحدة في التعدد»[1].

إن الاستعارة وسيلة لإدراك وفهم جُل معارفنا، وهي عملية إبداعية تنم عن عبقرية المبدع في خلقه بالتخييل مشابهةً ما بين المتنافرات. كذا يمكنه أن يجعل الأشياء المتعددة شيئًا واحدًا، وذلك بما لديه من قدرة إبداعية، فهو يخلق بفضائه الإبداعي صورًا لم تكن معروفة، ويلج بدروب غير مطروقة، ومن هنا يأتي الاختلاف بين الأدباء في قدرتهم على التصور والخلق والإبداع.

لكن لماذا هذه الفروق الفردية بين صانعي الاستعارة؟ لأن آلة الصنع مختلفة بينهم، على الرغم من أنها واحدة فيهم (الدماغ)، فلدى كل فرد نفس الدماغ، لكنها تختلف في عملها عن غيرها، لاختلاف ما تحويه من ثقافة وعلوم واستعارات ربما لا توجد لدى غيره، لذا كان المنتج (الاستعارة) مختلفًا لاختلاف مكونات آلة إنتاجه (الدماغ) ومحتواها (الذاكرة).

---

(١) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: ٤٤ .

مسلمات أرسطو للاستعارية

وخلاصة القول في إدراك أرسطو للاستعارة أنه خرج علينا بعدة مسلمات هي:«أن الاستعارة عنده تنبني على مجموعة من المسلمات أنها:

أـ تقوم على فكرة النقل والإعارة والأخذ.

ب ـ انزياح عن الاستعمال الشائع والعادي والمألوف والمبتذل.

ج. أنها نتاج استبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية موجودة في اللغة أو غير موجودة ...»[١]

اعتراض على تصور أرسطو للاستعارة:

هناك رأي ـ على الرغم مما ذكرناه حول تصور أرسطو للاستعارة ـ يرى أن تصوره قاصر على نماذج ساكنة، مما يجعل الاستعارة عملية ساكنة لا إبداع أو تغيير فيها، يقول: «عالجت موضوع الاستعارة داخل السياق العام لفلسفة أرسطو، وخلصت إلى أنه على رغم ما لأرسطو من أفضال في إقامة الأوضاع الجنينية للتفكير اللغوي فإن نسقه ظل قاصرًا في تأمله للعديد من القضايا البلاغية (ومنها موضوع الاستعارة)، ومنحصرًا داخل نموذج وضعي سكوني أفقدها حيويتها اللازمة. وذلك حين ظل وفيًا لمناخه الميتافزيقي في تلك الفترة من الزمن. دون أن تخلو أفكاره من حدوس وإشراقات معرفية قامت عليها فيما بعد أنساق نظرية.»[٢]

هذا القول فيه نظر، فأرسطو لم يغفل القدرة الإبداعية للاستعارة ضمن حديثه عن العين اللاقطة لمبدع الاستعارة والتي ترى أنها في حركة دائمة وليست سكونًا أو نموذج سكوني (كما قالوا).

---

(١) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:١٩ .

(٢) الاستعارات والشعر العربي الحديث: سعيد الحنصالي، دار تبقال للنش، الدار البيضاء،٢٠٠٥ ص٢١.

الفصل الثاني

مفهوم الاستعارة لدى النظرية العرفانية



مقدمة:

تناولتْ النظرية العرفانية الاستعارة على يد علمائها مثل جورج لا يكوف ومارك جونسون وجاكندوف وبول ريكور وغيرهم، عرضنا لرأيهم في الاستعارة كبنية التصورية العرفانية في كتابنا (الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية)، ونحاول هنا تطوير نظرتنا لها بالنظر لجانب آخر فيها هو آلة إبداعها وهو الدماغ وكيفية معالجته لها كبنية إبداعية عصبية ونقارن بين منظورين، الأول: منظور عرفاني، والثاني: منظور عصبي، لنبين رؤية كل منظور منهما حول الاستعارة كعملية إبداعية، وكيفية حدوث الإبداع الاستعاري في رأي كل من النظريتين.

لكن قبل هذا نعرض ملخصًا عن رؤية النظرية العرفانية في معالجتها للاستعارة والأسس والمفاهيم التي انطلقت منها، ورؤيتها للعلاقة بين العقل والجسد أولًا، ثم نعقد مقارنة بينها وبين النظرية العصبية، ونبين ما اتفقت فيه النظريتان وما اختلفتا فيه، وكيف قامت النظرية العصبية على أنقاض النظرية العرفانية، وما أخذته الأولى من الثانية؟ وكيف تطور منظور النظرية العرفانية للاستعارة لتولد من رحمها النظرية العصبية، وما صورة الاستعارة في إطار المفهوم الجديد؟ ونعرف حقيقة الاستعارة من وجهة نظر عصبية.

هذا الأمر يستوجب عرض النظريتين والمقابلة بينهما عنصرًا بعنصر وواحدة بواحدة.

حقيقة الاستعارة لدى النظرية العرفانية:

أـ تعريف العرفانية.

«اتجاه فكري علمي أقرب إلى أن يكون مشروع بحث في العلوم الطبيعية، لأنه ناتج عن تطور البيولوجيا، ولا سيما علم وظائف الأعضاء، وتقدم الباحثين في سبر أغوار الدماغ؛ وما نتج عنه من آمال في الوظائف العليا كالإدراك والذاكرة واللغة وغيرها.»[1]

هذا منهج جديد وآلية حديثة في معالجة اللغة والاستعارة، يدخل إلى أغوار الدماغ لمعرفة الوظائف العليا للدماغ، إنها وظائف لم نكن ندركها قبل بأجهزة التصوير، بل كانت تعالج كأمور نظرية كالإدراك والذاكرة واللغة، وهي تعالج الآن من خلال صورة مادية لها، فجاءت العرفانية لتوظف هذه الآلية وتستخدمها في فهم هذه الأمور، إنها اتجاه جديد يدخل الدماغ كعنصر أساسي في بحثه.

يقول ليكوف: «الاستعارة من وجهة النظر التجريبية، مسألة ترتبط بالعقلانية الخيالية، إنها تتيح فهم نوع من التجربة من خلال نوع آخر، وتبدع انسجامات بموجب جشطليات الأبعاد الطبيعية في التجربة، وبإمكان الاستعارات الجديدة أن تبدع فهمًا جديدًا، وبالتالي حقائق جديدة. وهذا الأمر يتضح في الاستعارة الشعرية حيث تعد اللغة وسيطًا في إبداع استعارات تصويرية جديدة.»[2]

إن العرفانية عملية بحث في أغوار الدماغ، وهي تسعى نحو معرفة الوظائف العليا كالإدراك والذاكرة واللغة، وهي عمليات عقلية يقوم بها الدماغ، إذن النظرية العرفانية تتجه بنا ناحية الدماغ وسبر أغواره بقصد معرفة الوظائف التي يقوم بها الدماغ من إدراك للأشياء وعمل الذاكرة في ذلك، ووظيفة اللغة التواصلية، بوصفهم وظائف عليا، لا تدخل ضمن الأفكار النمطية التقليدية، بل تريد الانتقال

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية:٥١.

(٢) الاستعارات والشعر العربي الحديث: سعيد الحنصالي، ص٣، نقلا عن كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) جورج ليكوف وجونسن.

بالبحث والدراسة داخل الدماغ إلى هذه العمليات الدماغية، كيف تتم؟ إنه تصور جيد خرج بنا من التفكير الكلاسيكي إلى النظر داخل الدماغ، نتيجة إيمان العرفانية بدور الدماغ في العمليات العقلية. لذا نحاول فهم حقيقة العرفانية وقيمة نظرتها التصورية للاستعارة.

ب ـ مفهوم الذهن لدى العرفانية:

الذهن في تصور العرفانية «مجموعة الوظائف الدماغية المعالجة للمعلومات على صورة طبيعية، قد تكون موافقة أو مخالفة للمعالجة الحاسوبية الصناعية، إلا أنها معالجة مجاوزة للعقل ومناهجه العلمية؛ من حيث كونها ككل الأمور الطبيعية كامنة في خصائص اشتغال المادة العضوية، لا تخضع للوعي، كما في المعلومات الأخرى البيولوجية لكنها غير ذهنية»[1]

هذا القول يعنى أن الذهن آلة تقوم بمجوعة وظائف دماغية نتيجة قدرة كامنة في المادة الطبيعية البيولوجية المكونة لها (وهي الدماغ) التي من طبيعتها البيولوجية القيام بهذه الوظائف، وهي كقدرة كامنة في المادة الطبيعية البيولوجية لا تخضع لوعي الفرد، لذا تتم بقدرة خارجة عن سيطرته، كما في المعلومات البيولوجية الكامنة في الشريط الوراثي لها، فهي تفعلها خاضعة لقانون هذه الأشرطة البيولوجيا وبتعليمات منها، لذا فهي غير فردية بل ذهنية لأن الفرد غير متحكم فيها، بل ذهنه/ مخه وخصائصه. وهو تصور علمي جديد ودقيق للذهن وعمله، لم نره في المدارس السابقة التي عالجت الاستعارة، ولم تدرسها بهذا العمق ولم تتوجه إلى الدماغ في درسها.

يعرفها لا يكوف كعلم قائلًا: «علم العرفانية حقل جديد يجمع ما يعرف عن الذهن في اختصاصات أكاديمية عديدة: علم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا والحاسوبية. وهو ينشد أجوبة مفصلة عن أسئلة من قبيل: ما هو العقل؟ كيف نعطي لتجربتنا معنى؟ ... هل يستعمل جميع البشر النظام المفهومي نفسه؟ إن كان

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية:٥٢.

الأمر كذلك فما هو هذا النظام؟ وإن لم يكن كـذلك مـا هـو بالتحديـد ذاك الشـيء المشترك بين بني البشر جميعهم فيما به يفكرون؟»[1]

أسئلة يطرحها ليكوف (عالم العرفانية) تبين مفهومه عن الذهن/ الدماغ، وما يعنينا في سؤاله (ما هو بالتحديد ذاك الشيء المشترك بين بني البشر جميعهم فيما بـه يفكرون؟)، ما الشيء الذي يفكر به الناس جميعًا ويجتمعون عليه كـأداة تفكيـر؟ إن الدماغ شيء مشترك بين البشر يعمل بآلية واحدة لديهم جميعًا. لقد اتجه ليكـوف في بحثه عن آلة التفكير فينا ناحية الـدماغ، مسـتعينًا بعلـم الأعصـاب، إنهـا خطـوة في الطريق ناحية فهم العمليـة اللغويـة والاسـتعارية وآليـة عملهـا في الـدماغ كعمليـة عصبية، وهو ما مهد لظهور النظرية العصبية، أو قل نظرية ما قبل العصبية.

«إن من خصائص الذهن (الفكر) لدى ليكوف أنه تصويري/ مجسـدن/ ذو بنية جشطالية، تقوم نظرية بوصـف كـل خاصـية، كنظريـة الاسـتعارة المفهوميـة، ونظرية الجسدنة، ونظرية الخطاطة، وتكون هذه النظريات لبنات تبنى بها المناويل العرفانية المؤمثلة.» [2]

ج ـ طبيعة التفكير البشري لدى العرفانية:

ما طبيعة البشر في تفكيرهم لدى العرفانية؟ «ثبت في الدراسات العرفانيـة أن البشر يهتدون إلى نفس المعلومات ويعالجونها بطرق مختلفة في سياقات ومقامات مختلفة، وقد ثبت ضرورة البحث فيما يمكن للذهن أن يقيمه من عمليات ربـط في مختلف السياقات، وفيما يكون للسياقات المختلفة من آثار في انبناء المعنى، ومـن مظاهر الربط ما بين مجال وآخر أن يجـرى اللفـظ الواحـد أو العبـارة المنتميـة إلى مجال ما قادحًا يحيل على وحدة هدف من مجال عرفني آخر» [3]

إن طبيعة التفكير البشري لدى كل البشر واحد؛ فهم يستخدمون الآلة نفسها

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية:٥٣.

(٢) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٦٠.

(٣) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٧٠.

(الدماغ/ المخ) ويعالجون القضايا الأساسية ذاتها لدى كل البشر (الحياة، والبقاء)، لذا يصلون إلى النتائج ذاتها، فآلة التفكير لديهم واحدة، هذا الأمر يحدث في اللغات كلها، فهم يستخدمون الآلة ذاتها لبناء (انبناء) المعنى بأدمغتهم لتحقيق ذات النتيجة، وهي التواصل وبناء المجتمع وثقافات متعددة.

د ـ مفهوم الاستعارة في النظرية العرفانية:

«الاستعارة عملية إدراكية كامنة في الذهن تؤسس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجاربنا الحياتية أي أن الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصورية لا لسانية، إنها عملية تقوم على استغلال آلة الذهن في إدراك ما حولنا بخلق مجال مشابه له يؤدي إلى تصور ما لا نستطيع أن ندركه لطبيعته الخيالية، أو أننا لم نره قط، فنحيا فيه من خلال هذا التصور، وفي إطار هذه المشابهة والخلق الجديد، فالاستعارة ذات طبيعة تصورية، لا لسانية ... لذلك يمكن أن نتحدث عن ثورة أحدثها العرفانيون في تصورنا عن الاستعارة، وفي تصورنا عن الإنسان وعلاقته بالعالم واللغة والثقافة» [(١)]

الاستعارة في نظر العرفانية ترتبط بالذهن/ الدماغ وآلية عمله في بناء أنظمة من التصورات؛ فتحول تجاربنا إلى مجموعة تصورات مخزنة في الدماغ تمكننا من بناء تصورات جديدة عن الأشياء مستعينة بتلك التجارب المخزنة في الدماغ، فيقوم على ملاحظة عمل الدماغ في إدراك كل ما حولنا، بخلق تشابهات؛ أي إقامة علاقة بين الأشياء من زوايا غير مطروقة، فنقوم بتجسيد الغيبي باستخدام صور مخزنة بالدماغ نبدع منها استعارات جديدة تبين منطقة الالتقاء بين المتنافرين، والعلاقة بينهما.

غيَّر العرفانُ مفهومنا عن الاستعارة، وعلاقة الإنسان بالعالم واللغة والثقافة. فبدأنا (من خلال الاستعارة) في النظر إلى الإنسان كمخلوق مفكر ومبدع يوظف الاستعارة لفهم عالمه، ومعرفة كيف يرتبط هو بالعالم المحيط به وبلغته وثقافته، إنها في مجملها أشياء تقوم على عمل الدماغ الذي يتولى هذه الأمور، وهنا يظهر إدراك العرفانية لحقيقة الاستعارة كعملية عقلية تتم في الدماغ، يقوم فيها بخلق

---

(١) دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني:٩.

وإبداع علاقات بين أشياء، وهو تصور جيد عالجه علم الأعصاب بعمق أكبر.

هـ ـ آلية إبداع الاستعارة لدى العرفانية:

«تبدأ الاستعارة بعملية تصورية عقلية، ثم عملية لغوية يتم فيها النطق بهذه الاستعارة، أي خروجها في قالب لغوي ... النظرية العرفانية تقوم على دراسة عمل العقل (الذهن) في بناء الصورة الاستعارية ليتم إنتاجها.»[1]

هذه إشارة مقتضبة لعملية كبيرة تتم في الدماغ، لم تذكر العرفانية منها سوى مرحلة واحدة من مراحل صنع الاستعارة في الدماغ، فالعملية تبدأ ـ كما ذكرت العرفانية ـ بعملية تصور، تليها عملية لغوية (إنتاج عبارة استعارية)، لكن الحقيقة أن هاتين العمليتين تسبقهما عملية قدح وإثارة لخلايا المخ برؤية الشيء الذي سنبدع له استعارة جديدة، فتقوم خلايا المخ بدفع ما بوصلاتها وتشابكاتها من صور استعارية سابقة تشابه الموقف الآني، لتبدأ بصنع التصور الجديد ـ كما قالت العرفانية ـ من الدماغ، ثم تأتي العملية النهائية وهي صنع عبارة استعارية جديدة في ثوبها اللغوي المبتكر.

و ـ مبادئ تُؤسس الرؤية الاستعارية عند العرفانية:

وضعت العرفانية مبادئ لصياغة وصنع الاستعارة والحكم على مدى صحتها. وهي:

١ـ الاستعارة ذات طبيعة تصورية، وما الاستعارة اللغوية إلا تجل من تجلياتها.

٢ـ إن نظامنا التصوري قائم في جزء كبير منه على أسس استعارية.

٣ـ إن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، وممارستنا التجريبية.

٤ـ إن وظيفة الاستعارة هي من يمكننا من تمثيل أفضل للمفاهيم المجردة.

٥ـ المشابهة ليست قائمة في الأشياء، بل في تفاعلنا معها.

---

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية:٥٧.

٦ ـ الاستعارات التي نحيا بها هي نتاج تصوراتنا الثقافية، وأي استعارات خارجة عن هذه التصورات الثقافية التجريبية قد تؤدي إلى تعطيل عملية الفهم والتواصل.»[١]

هذه المبادئ في مجملها تدور حول مفهوم واحد: أن الاستعارة في أساسها بنية تصورية يقوم بصنعها وإبداعها الذهن / الدماغ، دون إشارة لآلة صنعها الدماغ، وكيف يجمعها من استعارات سابقة بذاكرة المبدع ليصيغ استعارة جديدة، تبدو مختلفة عن الاستعارات التي صُنِعت منها (**مصدرها**).

الخلاصة:

ماذا نخرج من حديثنا عن الاستعارة في نظر النظرة العرفانية؟ «لقد تحدثنا فيما سبق عن المنهج العرفاني، وعرفنا أنه يقوم بدراسة عمل العقل في فهم وإدراك الأشياء المادية والمعنوية، وكيف نوظف ذلك في بناء صور استعارية؟ فالأمر يقوم على تناسبات بين عمليات مختلفة لتحقيق هذا البناء، ولكل عملية دور خاص ومحدد في هذا البناء بدونه ينهدم البناء وتنهار الصورة، ولهذا يجب تجميع هذه الخطوط التي تكوّن نسيج الصورة التي تنتج عن هذه العمليات. فعندما نكوّن صورة استعارية فإننا نقوم بعمليات عقلية متنوعة مثل: الجسدنة وخطاطة الصورة والاستعارة المفهومية، فهي بناء متكامل يتكون من تلك العمليات السابقة، التي يمكن أن نعرفها من خلال تحليلنا للصورة الاستعارية.»[٢]



(١) دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني:١٢٤.

(٢) نظريات لسانية عرفنية:٢٠٦.

الفصل الثالث

مفهوم الاستعارة لدى بول ريكور



مقدمة:

قدم ريكور تصوره حول الاستعارة في عدة كتب لـه، والتـي يختلـف ويتفـق فيها مع ليكوف وزعماء العرفانية، فعلى الرغم من كونه أحد أنصار العرفانية إلا أنـه يراها من زاوية خاصة، فعرضها في ضوء نظرة التصور الذهني العرفاني، نحـاول أن نبحث عن رأيه حولها من خلال هذه النقاط.

١ـ المعنى الحرفي (الصريح) والمعنى المجازي (الضمني):

عرض ريكور نظريته عن الاستعارة من خلال تصوره للعلاقـة بـين المعنـى الحرفي والمعنى المجازي، فالاستعارة لديه «أشبه بنسخة مختصرة في داخـل جملـة واحدة من الدلالات المعقدة المتداخلة التي تسم العمل الأدبي ككل.»(١)

يرى ريكور أن الاستعارة بناء مختصرة داخل جملة واحدة مما ينتج عنه عـدة دلالات، تلك سمة خاصـة بالعمـل الأدبـي، فهـو يطـرح في الـنص الواحـد عـدة تصورات، ذلك لأن الاستعارة تفتح آفاقًا جديدة من التصورات، ممـا يفـتح ذهـن المتلقي ليتصور النص بصورة مختلفة، وتقوم الاستعارة بذلك بفضل قـدرتها عـلى الربط بين المعنى الحرفي والمعني المجازي في الدماغ.

فالعمل الأدبي هو «العمل الذي ينطوي على خطاب متميز عن أي عمل آخر ذي خطاب، ولاسـيما الخطـاب العلمـي، بكونـه يـربط المعنـى الصـريح بعلاقـة

---

(١)نظريـة التأويـل. الخطـاب وفـائض المعنـى: بـول ريكـور، المركـز الثقـافي العربـي، دار البيضـاء المغرب،٢٠٠٦، ٨٥.

بالمعنى الضمني.»[1] فالعمل الأدبي خطاب يربط المعنى الصريح بالمعنى الضمني، فيبنى آفاقًا من التخييل والتصور من خلال عملية الربط هذه، وهي عملية عصبية يقوم بها مخ الأديب ليفاجئنا بإبداع استعارة لم نسمعها من قبل، فتصبح الاستعارة أداة لفتح آفاق التخييل والتصور لكل إبداع جديد بواسطة الدماغ.

٢ـ التمييز بين الدلالة الإدراكية والدلالة الإيحائية:

ما الذي يميز بين الدلالة الإدراكية والدلالة الإيحائية؟ يظهر التمييز بينهما في العمل الأدبي الذي يمكن أن يجمعهما، وذلك بفتح آفاق التخييل لدى المتلقي، مما يجعله يجمع بين الدلالة الإدراكية للأشياء فيراها على حقيقتها، وبين دلالتها الإيحائية، ليراها بصورة مختلفة عن واقعها كمعنى ضمني مجازي للشيء، نتيجة سيطرة التخييل والصور الذهنية التي في دماغ المبدع على إدراكه لها، والتي ينقلها من خلال الاستعارة إلى المتلقي.

فمن يقول: دخل قاعة المحاضرة أسد، قد جمع بين المعنى الإدراكي والمجازي لكلمة (أسد) في داخل جملة واحدة، ربط فيها بين المعني المجازي والحرفي، أي الدلالة الإدراكية والدلالة الانفعالية، فقد انفعل بهذا الشخص الداخل عليه فرأه أسدًا، فخرج بذلك عن الدلالة الحرفية للكلمة ليصنع دلالة جديدة من خلال الإيحاء بالمعني دون النطق به، إنه إبداع استعاري جديد.

لاحظ ريكور هذا الفرق وأشار به إلى رؤية الأديب والمتلقي للاستعارة التي يصنعها الأديب، يقول: «لقد عامل تراث المنطقية الوضعية هذا التمييز بين المعنى الصريح والمعنى الضمني بوصفه التمييز بين اللغة الإدراكية واللغة الانفعالية. وقد نقل قسم كبير من النقد ... هذا التمييز بين اللغة الإدراكية واللغة الانفعالية إلى مفردات دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء. وبهذا الموقف صارت دلالة المطابقة وحدها إدراكية، وبالتالي ذات قيمة دلالية. بينما بقيت دلالة الإيحاء خارج علم الدلالة، لأنها تتكون من نسيج من النداءات الانفعالية، التي تفتقر إلى القيمة

(١)نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٨٥.

الإدراكية. لـذا يجـب أن يكـون المغـزى المجـازي للـنص خلـوًا مـن أيـة دلالـة إدراكية.»[1]

٣ ـ مفهوم الأدب عند ريكور:

يقول عن الأدب «إن ما تقوله القصيدة يرتبط بما توحي به، تمامًا كما تـرتبط دلالتها الأولى بدلالتها الثانويـة، حيـث تُقِـع الـدلالتان في داخـل الحقـل الـدلالي. فالأدب هو استخدام خطاب، يتم فيه تعيين أشياء متعددة في الوقـت نفسـه ... إنـه الاستخدام الوضعي والإنتاجي للغموض» [2]

فالأدب عنده الخطاب ما تحمل ألفاظه أكثر من دلالتها (أولى وثانويـة)، فيثيـر اللفظ في ذهن المتلقي أشياء متعددة، وهذا التعدد الذي يجمع بين المعنى الأصـلي والمعنى الإنتاجي (الذي يقصده الأديب)، فينتج عن المعنى الإنتـاجي غمـوضُ، يسعى المتلقي بخياله إلى معرفته. يقول: «إذا ركزنا تحليلنا على التصـميم اللفظـي، أي عمل الخطاب، الذي يولد الغموض الدلالي الذي يسم العمـل الأدبـي. فعمـل الخطاب هذا هو الذي تمكن رؤيته في الصورة التي تصغرها الاستعارة»[3]

إن تصميم الألفاظ، (طبيعتها الدلالية) يجعلها تولد غموضها الـدلالي، ممـا يجعل المتلقي يضع أكثر من تفسير لدلالة اللفظ الواحـد. لـذا يمكـن رؤيـة عمـل الخطاب (العمل الأدبي) من خلال الصورة المصغرة التي تصنعها لـه الاسـتعارة، فهي تمنح اللفظ قدرة إيحائية أكبـر؛ ممـا يولـد فيـه عـددًا مـن الـدلالات بسـبب الغموض، فهو أساسي في العمل الأدبي، تستطيع الاستعارة صنع هذا الغموض من خلال الصور الاسـتعارية المصـغرة. فالاسـتعارة تفسـر غمـوض دلالتـه وتحلـه، فتطرح رؤى متعددة للأشياء الغامضة بصـورة مصـغرة، تجعـل المتلقـي يفكـر في

---

(١)نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٨٥.

(٢)نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٨٦.

(٣)نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٨٦.

المعنى المراد من الاستعارة ويسبح بخياله في فهمها بدقة.

٤ ـ علاقة الاستعارة بالإبداع عنده:

ما علاقة الإبداع بالاستعارة لدى ريكور؟ الاستعارة عبارة يبدعها المتكلم بغرض إيصال فكرته ورأيه وتصوره لسامعه بوضوح، عن طريقها، فيلتقط صورة مشابهة لها من عالمه؛ يستخدمها كي يفهمه بها. لذا، يدقق في صنعها وإبداعها دقة بالغة، فيعطي الحرية الكاملة لمخه ليبدعها متحررًا من كل القيود ليحقق العديد من أهدافه، فنراه يخلق ويبدع تصورات جديدة حول الشيء، فيلقي الضوء على زوايا مهملة وغير مطروقة فيه. لذا، يجب النظر إلى الاستعارة على أنها عملية إبداع تحدث في دماغ المتكلم يقوم بها جهازه العصبي (مخه وخلاياه العصبية ووصلاته)، فلو درسنا الاستعارة كعملية إبداعية يصنعها الدماغ لتمكنّا من معرفة آلية إبداع الاستعارة على حقيقتها.

إن الإبداع عنصر أساسي خلاق يصنع الاستعارة، لذا يري ريكور أن أي استعارة خلت من عنصر الإبداع تعد استعارة ميتة ومبتذلة في مقابل الاستعارة الحية. يقول ريكور عن الاستعارة الحية: «هي استعارة الابتكار التي يكون فيها الاستجابة للتنافر في الجملة توسيعًا جديدًا للمعنى، وإن صح القول بالتأكيد إن الاستعارة المبتدعة تتحول بالتكرار إلى استعارات ميتة ... إن الاستعارة ليست تزويقًا لفظيًا للخطاب، بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تعطينا معلومات جديدة، بوجيز العبارة تخبرنا الاستعارة شيئًا جديدًا عن الواقع»[1] حيث «تميل الطبيعة البشرية إلى التجديد والابتكار الدائم ومن هنا تنشأ الحاجة إلى تجديد الاستعارة، فلا يكف المتكلم عن إبداع الجديد فيها من خياله، ثم يصبح جديد اليوم قديم الغد»[2]

إن الاستعارة لا تقوم على المشابهة فحسب، بل تحتاج إلى عين مبتكرة

---

(١) نظرية التأويل الخطاب وفائض المعني: ٩٤.

(٢) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: د. عطية سليمان، ص١٩.

مبدعة، تقوم بتحويل التنافر بين الأشياء إلى تشابه، وتطابق عن طريق حل لغز التنافر بالتقاط نقطة الالتقاء بين المتنافرين والمتباعدين، وذلك بفرز السمات الانتقائية في كلا الشيئين، والتقاط من بين تلك السمات ما يجعلهما متقاربين، يمكن أن يحل أحدهما مكان الآخر. هذه العملية العقلية الإبداعية تبدأ من عقل المبدع، لتنتهي عند عقل المستمع المدرك لنقطة الالتقاء بين المتنافرين. إنها السمة الانتقائية التي تجمع بينهما، فيستخدمها في صنع استعاراته الجديدة، ويكررها حتى تشيع في مجتمعه وتصبح استعارة مبتكرة جديدة؛ لأنها لقيت قبولًا من الناس، وقد سماها ريكور الاستعارة الحية في قوله: «وهي استعارات الابتكار التي تكون فيها الاستجابة للتنافر في الجملة **توسيعًا جديدًا للمعنى**، وإن صح القول بالتأكيد إن الاستعارات المبتدعة تتحول بالتكرار إلى استعارات ميتة ... وبوجيز العبارة تخبرنا الاستعارة شيئًا جديدًا عن الواقع.»[1]

يقصد ريكور بـ (توسيعًا جديدًا للمعنى) أن تمنح الاستعارة الجملة توسيعًا في دلالتها؛ فتلقي الضوء على جانب غير مطروق من معانيها.

٥ـ الدماغ وإبداع الاستعارة:

إن الاستعارة من وجهة نظر ريكور عملية عقلية ناتجة عن حدوث توتر بين معنيين متنافرين مما يخلق صورة استعارية مبتكرة، إنها عملية عقلية تتم بها الاستعارة يقول: «من هذا الوصف لعمل المشابهة في الأقوال الاستعارية تصدر مقابلة أخرى للتصور البلاغي المحض عن الاستعارة ... إن التوتر بين الألفاظ في الاستعارة الحية، أو بعبارة أدق، بين التأويلين اللذين يكون أحدهما حرفيًا والآخر مجازيًا يثير على مستوى الجملة كاملة خلقًا حقيقيًا للمعنى لا تنتبه البلاغة التقليدية إلا لآثاره ونتائجه، فهي لا تستطيع تفسير خلق المعنى، لكن في النظرية التي تذهب إلى وجود توتر في الاستعارة، ...، تنبثق دلالة جديدة، تضم في داخلها الجملة كلها، بهذا المعنى تكون الاستعارة خلقًا تلقائيًا، وابتكارًا دلاليًا ...تشبه الاستعارة حل لغز، أكثر مما تشبه اقترانا على المشابهة، لأنها تتكون أصلًا من حل لغز التنافر

(١) نظرية التأويل الخطاب وفائض المعني:٩٤.

الدلالي»[1]

إن سر إبداع الاستعارة، كما يري ريكور، هو وجود تنافر بين معنيين وتوتر، يؤدي إلى خلق معني ثالث يظهر في هذه الاستعارة، فيربط بين معنيين متباعدين، إنه التوتر بين المعاني أو ثورة التنافر بينهما الذي يشعر به المبدع ويدركه، ليصنع استعارة مبتكرة، فوظف التوتر بين المعاني ليفسر به سر إبداع الاستعارة، إنه سر الانبهار بالاستعارة المبتكرة متنافرة الأطراف.

٦ـ هل الاستعارة إبداع وابتكار؟

يناقش ريكور الجانب الإبداعي في الاستعارة بداية من رأي البلاغة التقليدية في الإبداع والابتكار فيها، ليخرج لنا بتصوره لمفهوم الاستعارة الحية ومدى ارتباطها بالإبداع والخلق.

أـ مفهوم الاستعارة في البلاغة التقليدية:

يقول ريكور عن المفهوم التقليدي للاستعارة: «إن الدلالة المستبدل بها لا تمثل أي ابتكار دلالي. فنحن نستطيع أن ترجم الاستعارة، أي أن نسترد المعنى الحرفي الذي حلت محله الكلمة المجازية. والنتيجة فالاستبدال زائدًا التراجع يساوي صفرًا. ما دامت الاستعارة لا تمثل ابتكارًا دلاليًا، فإنها لا تنقل لنا أية معلومات جديدة عن الواقع. وهذا هو السبب في أنها يمكن أن تعد وظيفة من الوظائف الانفعالية للخطاب»[2]

إن مفهوم الاستعارة في البلاغة التقليدية ـ في تصوره ـ عملية استبدال معنى كلمة مكان كلمة، وبهذا التحديد لمفهوم الاستعارة بالاستبدال اللفظي يمكن ترجمتها بإعادة الكلمة إلى معناها الحرفي. لذا فالاستعارة (في رأيه) لا تعد إبداعًا أو ابتكارًا، لأنها لا تضيف إلى معارفنا شيئًا جديدًا عن الواقع، وبذلك تصبح الاستعارة مجرد تعبير عن انفعال المتكلم فقط، إنها نظرة قاصرة.

---

(١) نظرية التأويل الخطاب وفائض المعني:٩٣.

(٢) نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٨٨ ـ٨٩.

ب ـ حقيقة التوتر والمجافاة بين الألفاظ:(التوتر بين الألفاظ يصنع الإبداع الاستعاري)

رفض ريكور القول السابق وأشار إلى أصل عملية الاستعارة، إنه توتر ومجافاة بين مفردات متنافرة يقول: «فالاستعارة هي حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري ... وما دعوناه قبل قليل بالتوتر في القول الاستعاري ليس بالشيء الذي يحصل بين مفردتين في القول، بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول. والصراع بين هذين التأويلين هو الذي يغذي الاستعارة. بهذا الاعتبار نستطيع المضي في إرسال القول إن مناورة الخطاب التي يكتسب بها القول الاستعاري نتيجة المجافاة، ولا تنكشف هذه المجافاة إلا بمحاولة تأويل القول حرفيًا ... فالاستعارة لا توجد في ذاتها، بل في التأويل ومن خلاله ... ومن هنا تبدو الاستعارة وكأنها طعنة انتقامية خاطفة تُسدد إلى تنافر من نوع ما في القول الاستعاري المؤول حرفيًا»[1]

إن هذا التوتر والمجافاة بين المفردات يصنع الاستعارة الإبداعية، حيث يتطرق المبدع إلى جانب في الشيء لم يُطرق من قبل فيخترقه باستعارة جديدة تصوره، بل إنه ينظر من خلال ثقب التوتر الذي بين اللفظين فيخترقه لخلق صورة استعارية جمعها في ذهنه من التوتر بين معنيهما.

لذا يرى أن حقيقة الجانب الإبداعي في الاستعارة أتي من التوتر الحاصل بين مفردتين متنافرتين: «إن التوتر بين الألفاظ في الاستعارة الحية، أو بعبارة أدق، بين التأويلين، اللذين يكون أحدهما حرفيًا والآخر مجازيًا، يثير على مستوى الجملة الكاملة خلقًا حقيقيًا للمعنى لا تنتبه البلاغة التقليدية إلا لآثاره ونتائجه. فهي لا تستطيع أن تفسر خلق المعنى. لكن في النظرية التي تذهب إلى وجود توتر في الاستعارة، كالتي نقابل بها هنا نظرية الاستبدال، تنبثق دلالة جديدة، تضم في داخلها الجملة كلها. بهذا المعنى، تكون الاستعارة خلقًا تلقائيًا، وابتكارًا دلاليًا، لا

(١) نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٩٠ ـ ٩١.

مكان له في اللغة السائدة، ولا وجود له إلا لأنه اكتسب مسندًا غير عادي أو غير متوقع. ولذلك تشبه الاستعارة حل لغز، أكثر مما تشبه اقترانًا قائمًا على المشابهة، لأنها تتكون أصلًا من حل لغز التنافر الدلالي ... الاستعارات الحية هي استعارات الابتكار التي تكون فيها الاستجابة للتنافر في الجملة توسيعًا جديدًا للمعنى.»[1]

ينشأ الإبداع الاستعاري من التوتر والتنافر بين الألفاظ، مما يخلق معاني جديدة ومبكرة تلقائية غير متوقعة. لذا فالاستعارة الحية هي استعارة مبتكرة ناشئة من التنافر في الجملة مما يؤدي إلى توسيعٌ جديد في المعنى.

ج ـ الإبداع والمحسنات الاستعارية المصنوعة والمبتدعة:

قال ريكور تحت عنوان (الاستعارة المصنوعة والاستعارة المُبْتدعة)، «لا يمكن أن نسمي محسنات الاستعارات المصنوعة، سواء أكانت أسماء (الضوء للوضوح، العمى للاختلاط وغموض العقل)، أم صفات (صوت لامح)، أم أفعال، أم ظروف إلخ. إن المجاز الاتساعي الخالص، لا يُمثل، (أو لا يتطلع إلى التمثيل)، حينما يخلق معنى حقيقيًا من الدرجة الثانية، أكثر من فكرة واحدة، عارية تمامًا وبدون قناع، وذلك عكس المجازات ـ المحسنات التي تُقدم دائمًا فكرتين اثنتين، وهي تُقدم إحدى الفكرتين تحت صور فكرة أخرى أو نقدمهما مقترنين» [2]

بيَّن ريكور أن الإبداع الاستعاري يحدث بكثرة في اللغة العادية التي نسمعها في الأسواق نتيجة كثرة الاستعمال، مشيرًا بذلك إلى دور الاستعمال في إنشاء استعارات إبداعية جديدة أكثر من اللغة المستعملة في الأكاديمية وفي جلساتها المتعاقبة، وذلك لأن المتكلم المتحرر المبدع يوجد في الأسواق، فيبدع في لغته في كل لحظة استعارة جديدة بعيدًا عن قيود اللغة وقواعدها بتلقائية وعفوية، فالاستعمال اليومي يعطي المتكلم باللغة حرية أكبر في إبداع استعارات جديدة: «ما قيل عن الاستعارات الابتكارية يؤكد قرابة المجاز مع حُدُث الكلام. إن التمييز

---

(١)نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٩٣.

(٢) الاستعارة الحية: ١٢٩.

حُرٌّ ـ مقيد يمس الاستعمال، كل استعمال ينزع مع ذلك لكي يُصبح معتادًا، والاستعارة تنزع إلى الالتحاق بالمجاز الضروري، وهي تظل محسنًا، لأنها لا تستخدم لملء نقص من الدلائل، إلا أن لها استعمالًا قسريًّا، وفي هذه الحالة يمكن أن يقال عنها إنها تنتمي إلى أساس اللغة، ولهذا فإن الشروط الضرورية لاستعارة جيدة ـ المناسبة والوضوح والنبل والخاصية الطبيعية والتماسك ـ لا تتعلق إلا باستعارات الإبداع التي تُستعمل كمحسن والتي لم يُزكِّها الاستعمال.

«من الضروري إذن مضاعفة التمييز محسن ـ مجاز ضروري بتمييز آخر داخلي: أي تمييز الاستعمال الأول والاستعمال اللاحق الذي قد يصبح حاليًا مفروضًا. وفي الواقع فإن هذا الاستعمال العادي هو الذي تعكسه البلاغة؛ فإذا لاحظنا ... أن هذه يتم تداولها أكثر خلال يوم في أماكن السوق مما نجده في الإنيادة بكاملها، وأكثر مما يُتداول في الأكاديمية خلال كثير من الجلسات المتعاقبة، وجب الاعتراف بأن أغلب أمثلة المجازات هي مجازات الاستعمال المتكلف، إن المجازات المستعملة تُوجد وسط الطريق بين مجازات الإبداع والمجازات الضرورية. إن الحدود بين المجاز ـ التكلف والمجاز الضروري تنزع مع ذلك أكثر إلى الانطماس بحيث إن ظاهرة البلى يبدو أنها تصعد، مثل المجازات نفسها، حتى الأصل الأول للغة.» [1]

ثم يخلص إلى «أن المجازات الأوفر حظًا من الأصالة هي وحدها مجازات الإبداع» [2] فالمجازات الأكثر أصالة هي مجازات الإبداع.

٧ـ دور المشابهة في الاستعارة:

«دور المشابهة ... غالبًا ما كان يختزل إلى دور الصور في الخطاب الشعري، حتى صارت **دراسة استعارات كاتب ما**، ... تعني مناقشة أسماء الصور المستعملة

---

(١) الاستعارة الحية: بول ريكور، تر/ محمد الولي، دار الكتاب الجديد، ط/ ١، ٢٠١٦م، ١٢٩ ـ١٣٠..

(٢) الاستعارة الحية: ١٣١.

لإضاءة أفكاره. لكن إذا لم تكن الاستعارة تنطوي على **إضفاء صورة معينة على الأفكار**، بل كانت تنطوي بدلًا من ذلك على اختزال للصدمة المتولدة عن فكرتين متناقضتين، إذن ففي اختزال هذه الفجوة أو المسافة تلعب المشابهة الدور المنوط بها. ما يراهن عليه التعبير الاستعاري، بعبارة أخرى، هو إظهار قرابة ما، حيث لا ترى النظرة الاعتيادية أية علاقة. هنا يكون عمل الاستعارة قريبًا مما يطلق عليه غلبرت رايل (**غلطًا في التصنيف**)، وهو خطأ محسوب، في آخر الأمر، يجمع بين أشياء متفرقة لا تجتمع. وبوساطة سوء الفهم الواضح هذا تُقِيم الاستعارة علاقة معنوية جديدة لم تُلحظ حتى الآن، تنبجس من بين المفردات التي تجاهلتها أنظمة التصنيف السابقة أو لم تسمح بها» [1]

إذا كان هناك فجوة بين فكرتين متناقضتين، فإن المشابهة تقوم بالتقريب بينهما؛ بإظهار قرابة ما بينهما على الرغم من تناقضهما، يبدو هذا الجانب الذي نظر إليه المبدع (لدى أصحاب النظرة الاعتيادية)، أنه خطأ في التصنيف، فقد وضع المبدع كلمة إلى جوار كلمة لا تجتمع معها مطلقًا، فقد أخطأ في تصنيفه لها، وهو خطأ محسوب، فالمبدع صنع هذا متعمدًا، بالنظر إلى حساباته الخاصة حول هذا الشيء، بسبب نظرته الخاصة لجانب لم يره أحد قبله فيه، لقد أتي هذا الإبداع من سوء الفهم (كما نظن)، مما نتج عنه إنشاء علاقة معنوية جديدة لم ندركها من قبل، تنطلق من التنافر بين المفردات الذي لم يلتفت له التصنيف السابق، والتفت له مبدع هذه الاستعارة.

٨ـ ترجمة الاستعارة المبتكرة:

«استعارات التوتر غير قابلة للترجمة، لأنها تخلق معناها. ولا يعنى هذا بالطبع أنها غير قابلة للشرح والتفسير، ما دام الشرح غير متناهٍ، ولا يستهدف استنفاد المعنى المبتكر، ... إن الاستعارة ليست تزويقًا لفظيًا للخطاب. بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تعطينا معلومات جديدة. وبوجيز العبارة، تخبرنا

(١) نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٩١ ـ٩٢.

الاستعارة شيئًا جديدًا عن الواقع.»[1]

لماذا لا يمكن ترجمة الاستعارة المبتكرة؟ لأن المبدع خرج بها عن معناها الحرفي، فوسع من دلالتها وأدخلها في جانب غير مطروق، مما يجعل المتلقي يتمهل في فهمها، ويأخذ وقتًا حتى يفهمها، وحتى يشيع هذا المعنى الجديد ويصبح مطروقًا ويضاف إلى المعجم. إن المترجم أمامه نص ملزم بنقله حرفيًا إلى اللغة الأخرى، وهنا يعجز كثير من المترجمين عن إيجاد كلمة في اللغة الثانية تطابق في معناها وظلال معناها الكلمة الأصلية باللغة الأولى. فإذا كانت هذه العبارة الاستعارية التي نشرع في ترجمتها هي استعارة توتر، أي استعارة تجمع بين متناقضين أو متنافرين هنا يعجز المترجم عن إيجاد كلمة تصور التوتر الذي في الاستعارة الأولى، فالكلمة في اللغة الأولى بها ظلال معنى وإيحاء ومعاني تداولية لا توجد في اللغة الثانية.

٩ـ شعرية الرمز:

يشير ريكور إلى أن الشعر يحوي رموزًا تهيمن على العمل الأدبي وتبين عدة أشياء منها:

أـ سمات الشاعر.

٢ـ الثقافة الشعرية لعصر الشاعر كلها.

٣ـ المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها الشاعر.

٤ـ النماذج الأصلية التي كانت تتغنى بها الإنسانية في عصره.

يقول ريكور: «تفهم الشعرية (إذا أخذنا هذا المصطلح بمعناه الواسع)، الرموز على أنها الصور الفنية الأثيرة في قصيدة معينة، أو تلك الصور التي تهيمن على أعمال مؤلف ما، أو مدرسة أدبية ما، أو بأنها الأشكال والمجازات المتكررة التي تتعرف فيها ثقافة بأسرها على ذاتها، أو صور النماذج البدائية الكبرى التي تتغنى بها

(١)نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى: ٩٤.

الإنسانية، بصرف النظر عما بينها من فروق ثقافية.» [1]

إن ما يقصده ريكور بالشعرية الرمزية، أن الشعر يحوي رموزًا تدل على الأشياء التي ذكرناها آنفًا، وهذا ما يميز خصائص الشاعر في صنع استعاراته وصوره البلاغية كلها عن غير من الشعراء.

ولكن كيف يحدث هذا؟ يحدث هذا نتيجة أن:

١ـ الشاعر: خزن في وصلات خلاياه العصبية مجموعة من الأشعار التي حفظها، وقد هيمنت على شعره؛ فنراه يستدعيها باستمرار، لذا يمكننا التعرف على ثقافة هذا الشاعر وما حفظه وتعلمه من ثقافة عصره بتحليل شعره وجمع هذه الرموز التي تشير إليها في شعره بـمصطلح (**شعرية الرموز**).

٢ـ الثقافة الشعرية لعصره: يمكن ذلك بجمع الصور الشعرية المتكررة في هذا العصر لدى أدباء هذا العصر، كما نرى في القرن الرابع الهجري من سيطرة المحسنات اللفظية على الأدباء، مما يصور الثقافة الشعرية لعصره.

٣ـ النماذج الأصلية التي كانت تتغنى بها الإنسانية، وذلك بجمع الصور البلاغية المتكررة في الثقافات المختلفة، مما نظن أنها ترجع لأصل الفكر والثقافة البشرية وطبيعتها كلها.

٤ـ المدرسة الأدبية: المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها كمدرسة المهجر، وجماعة أبولو ... فنجمع الصور البلاغية المسيطرة على أدب هذه المدرسة.

فما الذي يمكننا من القيام بهذا؟ يمكن باعتمادنا على ما خُزن بعقول هؤلاء من ثقافات ورموز تتكرر في آدابهم؛ مما يبين قيمة الدرس العصبي للأدب في الإجابة على الأسئلة السابقة بفتح خزانة الشاعر (ذاكرته).

---

(١) نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى:٩٥.

الفصل الرابع

مفهوم الاستعارة لدى بعض النظريات الحديثة



مقدمة:

عرضت نظريات لغوية كثيرة للجانب الإبداعي في الاستعارة وبينت أن الاستعارة تسلك نهجًا خاصًا بها في إبداعها وتطورها، حسب رؤية هذه النظرية. لذا رأيتُ أن أعرض ملخصًا لبعض هذه النظريات ورؤيتها لآلية الإبداع الاستعاري، مقابلًا بينها وبين تصور الرؤية العصبية للاستعارة، موضحًا ما أضافته لها؛ بوصفها مقدمات للرؤية العصبية للاستعارة الجديدة.

النظرية الأولى: نظرية النموذج الشبكي الدلالي.

ترى نظرية النموذج الشبكي الدلالي «أن الكلمة كلفظة مفردة تملك القدرة على ضخ عددًا لا نهائيًا من المعاني والصور الاستعارية المرتبطة بها، لهذا يمثل المعنى الأساسي للكلمة القاعدة التي ينطلق منها فيض الدلالات المختلفة عبر الأماكن والأزمنة، فهي تعني كذا في مكان كذا، وفي زمن كذا، فيأتي كل جيل وكل مكان ليضع بصمته على الدلالة الجديدة لهذه الكلمة؛ فتنشأ نتيجة لهذا شبكةُ دلالية موسعة لهذه الكلمة ... إن هذا النوع من التطور الدلالي يرجع إلى قدرة المبدع، فهو يعتمد على نفس الإمكانات الواردة لدى جميع الناس بخصوص آليات الربط بواسطة المشابهة، إلا أن ما يميزه هو قدرته الاستثنائية على خلق كثافة أقوى، فإذا كان الناس جميعًا يدركون وينتجون بسهولة ترابطات مطردة في النسق كالترابط بين الغبي والحمار والجمال والغزال إلخ، فإن المبدع يستطيع أن يكشف من قدرة الربط هاته فيربط، مثلًا، بين الأسنة الزرقاء وأنياب الغول كما فعل امرؤ القيس،

فاستنكرت فعله الجماعة لعدم إدراكها طبيعة المشابهة»[1]

«إن التحليل الاستعاري باستخدام النموذج الشبكي يمكنه أن يُخرج لنا مكنون الكلمة من المعاني المختلفة، من خلال تحليل مكوناتها الدلالية في إطار علاقة التحديد، وعلاقة التخصيص، وعلاقة الإبداع، ومن خلال علاقتها بالكلمات المجاورة في إطار استعارة الجملة، وباستخدام مفهوم التأويل، إن هذا العمل يقوم على أساس من قدرة المبدع (المتكلم) على خلق هذه العلاقات والترابطات بين الكلمات، وما تشير إليه، وما يمكن أن تشير إليه، بل ما يتنافر معها دلاليًا أيضًا، وما يثيره هذا التنافر من توتر بين الدلالات المختلفة للكلمة، قد يصل هذا التنافر إلى حد المجافاة بينها، وكذلك يكشف المبدع جوانب تشابه ومقاربة ومجاورة، يقيم بها علاقات استعارية وكنائية مختلفة.»[2]

«إن هذه النظرية تستطيع أن تضعنا في إطار المعاني الكاملة للكلمة، والمتولدة، والمحتملة، من خلال العلاقات التحديدية والتخصيصية والإبداعية لها، فنرى القدرة الفعلية للكلمة على إنتاج عدد لا نهائي من المعاني. ولهذا يجب أن تستقل كل كلمة بدراسة خاصة بها في إطار هذه النظرية؛ لتوضيح قدرتها على إنتاج دلالات جديدة.» [3]

رؤية النظرية للاستعارة العصبية: (الفهم العصبي للاستعارة).

تعد هذه النظرية من النظريات التي بحثت الجانب الإبداعي في الاستعارة، وذلك بدراستها القدرة الإبداعية الكامنة لدى الفرد على إبداع استعارة جديدة وذلك ببيان العلاقة بين الاستعارة الإبداعية الجديدة وآلة صنعها وهو الدماغ؛ فكل استعارة يبدعها الفرد تنتج عن عملية تفكير يقوم بها الدماغ ليوسع من دلالة الكلمة ليس من خلال علاقة التحديد أو التخصيص، ولكن من خلال علاقة إبداع يقوم بها الدماغ، وهو الجانب الثالث الذي تقوم عليه النظرية، وذلك بدراسة عملية

---

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: عطية سليمان الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ٢٠١٤ ص٣٠.

(٢) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٣٦ ـ ٣٧.

(٣)الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٣٧.

توسيع دلالة الكلمة من خلال عملية الإبداع. مثال: نحن نعرف أن كلمة تفاحة تعني هذه الثمرة (في إطار علاقة تحديد لدلالتها)، ونعرف أنها فاكهة حلوة من خلال (علاقة خصائص التفاحة)، لذا وظف الشعراء هذه العلاقة لصنع استعارات إبداعية منها، وذلك بوصفهم خد الفتاة بالتفاحة الحمراء. من خلال (علاقة الإبداع)، فقالوا: خد الفتاة تفاحة حمراء، ورأيت تفاحة تتحدث بطلاقة. هنا نرى أن هذه الاستعارة إبداعية، أبدعت عن طريق شبكة من الدلالة الموسعة لكلمة تفاحة، فأبدعت منها وصف خد الفتاة بالتفاحة، يمكن تصور هذه العملية على النحو الآتي:

خد فتاة + لون أحمر >> داخل دماغ المبدع >> خد الفتاة تفاحة

لذا نتبين العلاقة بين نظرية الشبكة الدلالية في رؤيتها للاستعارة والعملية العصبية التي تتم لصنعها.

النظرية الثانية: مفهوم الإبداع الاستعاري عند (فونطانيي).

يرى فونطانيي أن الاستعارة/ المجاز نوعان: مجاز الاستعمال ومجاز الإبداع، وبينهما مجاز استعمال اضطراري، ويحاول بعرضه للنوعين بيان أنواع المجاز وتنوعه، ليثبت ديناميكية المجاز وآليته في نمو المعنى وتغيره وتطوره، فالمجاز بشكل عام تحول من المعنى الحقيقي إلى معنى جديد يقصده المتكلم لتحقيق غرض من كلامه، إن المجاز آلة تمكنه من استخدام الكلمة في غير معناها الحقيقي، ليبني معان جديدة في رأس المتلقي. وهما:

أولًا: مجاز الاستعمال

يقول فونطانيي: «يعد مجاز الاستعمال جزءًا من الكفاية اللغوية للمتكلم والمتلقي على حد سواء، ووسيلة لإغناء اللغة والتصرف فيها والتعبير عن العالم غير المحدود بأدوات محدودة. ويكون مجاز الاستعمال حرًا واختياريًا إذا قام المتكلم باستبدال معنى مجازي بمعنى حقيقي له وجود في اللغة، ... والمتكلم يتمتع بحرية الاختيار والاستبدال بين الكلمات القادرة على توصيل رسالته ومقاصده. وهذا النوع من المجاز تعج به الأسواق وخطابات الناس اليومية، ويتخلل لغة الأطفال

والشعوب البدائية والمجانين، ... إن مجاز الاستعمال يقع بين منطقة وسطى بين المجاز الاضطراري ومجاز الإبداع، إنه توسع في اللغة، لا يشعر المتلقي إزاءه بأي منافرة دلالية، لأنه يعتبر حقيقة من الدرجة الثانية.» [١]

يرى فونطانيي أن مجاز الاستعمال هو مجاز يخرج به المتكلم عن حقيقة معنى الكلمة، وينطلق من كفاءة و(قدرة دماغية) لدى المتكلم والمتلقي على إغناء اللغة وإثرائها باستعمال الكلمة في غير معناها الأصلي بمجاوزته باستعمالها في معنى جديد، وهو نوع من الإبداع اللغوي يقوم به كل الناس بحرية كاملة في الاختيار والاستبدال؛ بغرض توصيل الرسالة لسامعيهم. إنه توسيع في استعمال كلمات اللغة بصورة أكبر، قد ترسخ في عقول الناس. لذا لا يشعرون بأنهم قد تجاوزوا الحقيقة في استعمالهم للغة، مثل (رجل الكرسي ويد الكوب) فليس للكرسي رجل كرجل الإنسان ولا للكوب يد، لكن الناس قد درجوا على استعمال هذه الاستعارة دون الشعور بأنهم تجاوزوا حقيقة استعمال اللغة لكلمة رجل ويد، لقد وسعوا من دلالة الكلمة باستعارات جديدة آتية من آلة الإبداع الموجودة في دماغ الفرد لخلق استعارة جديدة بصورة عفوية تلقائية تجاوزوا بها المعنى الحقيقي للكلمة.

ثانيًا: مجاز الاستعمال الاضطراري

النوع الثاني: هو أن «مجاز الاستعمال يكون اضطراريًا إذا لم يكن بدًا من استعمال لفظ معين للتعبير عن معنى يفتقر إلى لفظ حقيقي يدل عليه في اللغة. فالمجاز الاضطراري بصفة عامة حسب فونطانيي هو أن يستعمل اللفظ الموضوع لمعنى معين في معنى آخر جديد ليس له لفظ، أو فقد لفظه الموضوع له في أصل اللغة، ومن ثم، فإن مجاز الاستعمال الاضطراري هو ينجم عن فقدان اللفظ الحقيقي في التعبير عن معنى محدد، وتدعو الحاجة والضرورة إلى تدارك ذلك الافتقار أو ذلك العيب لاستعارة لفظ له دلالة خاصة به في الاستعمال اللغوي

(١) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: د. عبد العزيز لحويدق، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط٢٠١٥، ص٥٦.

العادي والعرف الشائع.»[1] «إن مجاز الاستعمال الاضطراري يعد من قبيل الاتساع في الكلام الذي تترتب عنه معان وضعية ذات أصل مجازي، تقع في منطقة وسطى بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، إلا أنها بطبيعتها أقرب إلى الحقيقة منها إلى المجاز، مع أنه من الممكن أن تكون مجازية من حيث المبدأ. فمجاز الاستعمال الاضطراري، وفق هذا التصور، يعتبر حقيقة من الدرجة الثانية، ولا يقدم سوى معنى مفرد عار. وذلك على عكس المحسنات المجازية الحقة التي تقدم عن قصد معنيين أحدهما في صورة الآخر أو بإزائه.» [2]

مجاز الاستعمال الاضطراري تجاوز يلجأ إليه المتكلم ليسد ثغرة في اللغة أو يعبر عن معني لا تحضر في ذهنه الكلمة الخاصة به أثناء الكلام الآني، فيضطر إلى إبداع كلمة من ذهنه للتعبير عن هذا المعنى، أو استعارة كلمة ما متجاوزًا معناها الأصلي الحقيقي للتعبير عما يريد، إنها إشارة لعمل الدماغ الفوري بإبداعه كلمة في التو على لسان المتكلم تلبي حاجته الآنية.

ثالثًا: مجاز الإبداع.

يحدثنا فونطانيي عن المجاز الإبداعي، ويقسمه إلى مجاز قريب ومجاز بعيد، قائلًا: «فالأول هو مختار لأنه يستجيب لشروط الاستعمال الجيد للمجاز وقواعده.» [3] ثم يحدثنا عن شروط هذا النوع من المجاز الإبداعي، دون أن يبين حقيقة هذا الإبداع والجانب الذي يأتي منه هذا الإبداع، وما الذي يجعل هذا المجاز إبداعيًا؟ ويحدثنا عن سوء استعمال المجاز الذي «هو قرين المجاز البعيد، فيمكن تلخيصه حسب فونطانيي، في الاختلاف وعدم التجانس بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي، وفي التكلف والإفراط، وفي الانتقال المفاجئ أكثر مما ينبغي من مجاز إلى آخر، أو انعدام العلاقة بين مجازات مختلفة.» [4]

(١) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:٥٧.

(٢) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: ٥٨.

(٣) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:٥٨.

(٤) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:٥٩.

تصور فونطانيي لعلاقة الإبداع الاستعاري بالاستعمال:

إن تصور فونطانيي للإبداع الاستعاري ينطلق من كون الاستعارة أساسها الاستعمال الذي يبدعها، ففي هذه الحالات المختلفة من الاستعمال المجازي والاستعاري تظهر قدرة المتكلم على إبداع استعارات جديدة، يغطي بها الموقف الآني ويسد ثغرة ما في اللغة من خلال الاستعمال. وهذه حقيقة فعلية في الكلام، فالمتكلم في حاجة للتعبير عما في رأسه من أفكار، وقد لا تسعفه ذاكرته اللغوية بكلمة مناسبة، لذا يلجأ إلى استعارة كلمة أخرى للتعبير عن المعنى الذي برأسه، فهو مضطر لهذا، إنه إبداع عصبي آتٍ من الذاكرة.

النظرية الثالثة: نظرية الأفضية الذهنية.

أ ـ تعرف الفضاء الذهني

افترضت العرفانية وجود مكان بالذهن تُصنع فيه كل التصورات، يقوم الفرد باستدعاء ما فيه من صور سابقة ليبني بها صورًا وتصورًا جديدًا للأشياء، وقد عرف هذا المكان لديها بالفضاء الذهني، فـ«الفضاء الذهني هو جملة المعلومات المنظمة المتعلقة بالمعتقدات والأشياء، ويتكون من عناصر ... هذه العناصر المكونة لصورة الأشياء أو المعتقدات تمثل الخلفية الذهنية عنها التي ستوظف بعد ذلك في التفاعل مع الأشياء الأخرى، ولهذا قد يحدث أن يطابق فضاء ذهني حالًا من حال الأشياء في الكون (مطابقة كلية أو جزئية) فيكون التطابق بين عنصر من عناصر وشيء في الواقع؛ ويكون التطابق بين خصائص الشيء الواقعية.»[١]

ب ـ الفضاء الذهني والاستعارة.

تقوم نظرية الفضاء الذهني في نظرية الاستعارة التصورية على فكرة وجود مكان في الدماغ (في تصور هذه النظرية) [٢] يقوم فيه الفرد ببناء تصور عن الشيء الذي يريد بناء صورة أو تصور له، إنها عملية قائمة على الكناية والمجاز

---

(١) نظريات لسانية عرفنية: ٢٠٦.

(٢) فكرة وجود فضاء ذهني في دماغ كل فرد مرفوضة في النظرية العصبية، بل عملية تقوم بها خلايا المخ وتشابكاتها لبناء تصور للشيء.

والاستعارة، أي على تخيل الفرد للأشياء يمكنه من رؤيتها في صورة مخالفة لواقعها في عبارة استعارية (استعار شيئًا لبناء تصور لشيء آخر).

إنها عملية تصورية، حيث نسقط (في تصورنا) خصائص الأول على الثاني، «فإذا كانت العلاقات التي تربط الفضاءين في المنوال الأصلي قائمة أساسًا على الكناية والمجاز المرسل، فإن منطق الربط الإسقاطي القائم على نقل أجزاء من بنية المنبع إلى الهدف يشتغل على الصورة نفسها للربط بين المجالين في نظرية الاستعارة، وبين الفضاءين في الصيغة التأسيسية، ... وقد حافظت شبكة الفضاءات على المنطق ذاته في الرابط بين إدخالها، وليس أدل على ذلك من تواتر حديث صاحبي منوال الشبكة عن الرابط الاستعاري العابر للفضاءات. وهو رابط لا يدرجانه ضمن قائمة العلاقات الحيوية بين أدخال الشبكة التصورية ولكنهما يجريانه رغم ذلك خلال التحليل كما يجريان روابط التحوّل، والجزء بالكل، والسببية، والدور، وغيرها من الروابط المجازية والكنائية» [(١)]

ج ـ الجانب العصبي في النظرية:

إن ما تعنيه هذه النظرية هو عملية إسقاط بين فضاء الشيئين تقوم على استعارة صفات الأول بغرض فهم الثاني عن طريق الأول، إنها عملية إسقاط استعاري. تتم في لاوعي المتكلم، فيقوم بصنع استعارة للربط بينهما بتلقائية دون وعي منه في تصور تلك النظرية. ثم يأتي التفسير العصبي للعملية فترى أنها عملية عصبية تتم بين الخلايا العصبية ووصلاتها في مكان سمته الفضاء الإبداعي، وحددته بالشق الأيمن من المخ، حيث تتم فيه عملية إبداع استعارات جديدة، بخلق علاقات بين الأشياء المتنافرة أو المتباعدة أو ملاحظ علاقة ما بينهما، من خلال تصور الفرد لوجود هذ العلاقة، لذا يستعير كلمة من فضاء ما للتعبير عن معنى آخر مشابهًا لها في فضائه الإبداعي.

---

(١) المزج التصوري النظرية وتطبيقاتها في العربية: ١٤٠.

النظرية الرابعة: نظرية الاستعارة المفهومية

أ ـ تعريف النظرية المفهومية:

ندرس نظرية الاستعارة المفهومية لنرى ما العلاقة بين كلمتي الاستعارة والمفهومية وما يربطهما بالدماغ، الاستعارة المفهومية: «هي تسمية لجملة من الأفكار والمبادئ متعددة روافدها في إطار اللسانيات العرفانية، ... ولهذه النظرية مبررات عامة تتصل بطبيعة الفكر عامة وبالاستعارة والمجاز خاصة، ... والفكرة الحديثة الجديدة تأخذ مظهر التخيل (المجاز) في العقل (الاستعارة والمجاز المرسل والتصور الذهني) بوصفه مكونًا مركزيًا من مكونات العقل لا مكونًا زائدًا ينضاف إلى الحقيقة. فالاستعارة ظاهرة مركزية غالبة في دلالة الكلام العادي اليومي، وهي جزء من الفكر من حيث مثلت أداة في تصور العالم، والأشياء في جميع مظاهرها، فهي جزء من النظام العرفاني، لهذا سميت الاستعارة المفهومية إذا كانت الاستعارة أداة مفهمة وتمثيل وتصور يعم كل مظاهر الفكر بما في ذلك المفاهيم المجردة، والمتصلة بالمجالات الأساسية من قبيل الزمن والأوضاع والمكان والعلاقات والأحداث والتغيير والجُعْل وما إليها. ويُجر هذا التحول تغييرًا في مصطلح الاستعارة إجراء ومفهومًا، فالاستعارة في النظرية الحديثة إسقاط عابر للمجالات في النظام المفهومي، وما يجرى بها الإسقاط المفهومي في الذهن»[1]

تنطلق نظرية الاستعارة المفهومية من أن الاستعارة، في حقيقتها، وسيلة إفهام يوظفها الفرد في التعبير عن أفكاره وشرحها بوضوح لسامعه. وهذا الأمر ينتج عن عمل الدماغ بتصويرها الشيء بصورة مبسطة، فالاستعارة هنا وسيلة رائعة تجعلنا نفهمه، لذا نحن نصنع استعارة تفهمنا هذا سميناها (الاستعارة المفهومية)، وهذا يبين، بطبيعة الحال، دور الدماغ في صنع هذه العبارة الاستعارية التي فهمنا بها هذا الشيء المستغلق علينا. نحو: الأرض كروية، فهل الأرض حقًا كرة؟ لا ولكننا استعرنا صورة الكرة كشيء مستدير لنصور بها استدارة الأرض، ونفهم السامع

---

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٦٠.

الشكل العام للأرض من خلال صورة الكرة، ويمكن تصور هذا من الشكل الآتي:

الأرض باستدارتها + الكرة المستديرة >> الدماغ >> الأرض كروية أي مستديرة.

ب ـ أساس الاستعارة المفهومية:

«إن المبدأ العام المسير للاستعارة لا يكمن في طبيعة النحو والمعجم، وإنما مكمنه في النظام المفهومي الكامن في أذهان المتكلمين، وقوام هذا المبدأ أننا نتمثل (نفهم / نتخيل) مجالًا ما على أساس مجال آخر بتوسط علاقات الإسقاط المفهومي؛ الذي هو جملة التناسبات التي تقوم بين المجالين عنصرًا بعنصر أو مكونًا بمكون، بما سمى إسقاط المعارف المتعلقة بالمجال المصدر على المعارف المتعلقة بالمجال الهدف، فتكون التناسبات إبستمية، ومكمن الاستعارة تلك التناسبات، كما في عبارة: (الحياة رحلة)»[١] وهذا مثال آخر لعملية إسقاط مفهومي تصنعه الاستعارة المفهومية في استعارة (الحياة رحلة) يمكن فهمه من هذا الشكل:

الحياة بمتاعبها + الرحلة بمشقاتها >> الدماغ >> الحياة شاقة.

النظرية الخامسة: نظرية خطاطة الصورة.

أ ـ مفهوم الخطاطة.

ماذا نعني بالخطاطة؟ عندما نشرع في القيام بعمل ما فإننا نخطط له، فنضع له خطة عمل أو تصورًا لتنفيذه، هذا هو مفهوم الخطاطة ببساطة، مثال: لو أردت الذهاب لمكان كذا بقرية كذا لمقابلة فلان. فإنك تبني في ذهنك تصورًا لكيفية الوصول لهذا المكان، فتقوم دماغك بوضع خطة سير للذهاب إليه، فتقول: أذهب أولًا لموقف الحافلات المسافرة لهذه المدينة، ثم أركب من هناك القطار المتجه إلى القرية، ثم أسال عن فلان. إنها عملية تخطيط وخطاطة للوصول لهذا الشخص في هذه القرية، إننا نقوم بهذا العمل عند تنفيذنا لكل أعمالنا وكذا كل البشر يفعلون ذلك، فنحن نبي ونخطط له في دماغنا،

---

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٦٠.

ويعرف في المشارع بدراسة الجدوى، هذا مفهوم الخطاطة بساطة.

لقد عرضها أصحابها بقولهم: «تعد خطاطة الصورة شبكة تصورية تنظم وتحكم نشاطنا الجسدي ومعارفنا الذهنية، ويؤسس لضروب سلوكنا، وتحكم رؤيتنا المنسجمة للحياة والكون، تمثل الخطاطة عند الفيلسوف الألماني إيمايل كانط أداة تتوسط ما بين المدركات والمفاهيم. وهي عنده أبنية تصورية والبنية التصورية هي الملكة التي تقوم عليها جميع الأحكام العقلية، وهي بذلك ملكة مهمتها التأليف بين مختلف أشكال التمثيل ما كان متصلًا منها بالمدركات والصور والمفاهيم وتكوين المفاهيم، وهي عنده بنية مشتركة بين جميع الناس دون أن يكون مضمومًا مفهوميًا أو قضويًا، فيكون للأشياء من قبيل الكرة ـ مثلا ـ مظهر عقلي فكري، من حيث تضمنها لشكل الدائرة، ومظهر حسي من حيث إدراكها على شكلها الحسي المعلوم. فتكون الخطاطة تبعًا لذلك تمثيلًا وسيطًا خلوًا من كل مضمون مادي إجرائي. والخطاطات قوالب ثابتة تركب المدركات والمتصورات لتكوين تمثيلات ذات معني»[1]

ب ـ الاستعارة الخطاطية:

«إن إجراء عملية المشابهة بين شيئين تسبقها عملية تخطيط لإنشاء صورة تجمع بين مواضع المشابهة بين الشيئين، فتنشئ شبكة تصورية في الذهن، يُوضع فيها الشيء الأول مكان الثاني، ويتم التعامل معهما باستبدال الأماكن، ومن هنا كانت الخطاطات أبنية تصويرية للأشياء في الذهن تقوم بالربط بين الأشياء المختلفة، وهي ملكة موجودة لدى كل الناس ليتمكنوا من التواصل معًا ... وتتحول الخطاطة إلى سلوك نقوم به، فيظهر العالم بشكل منتظم ومرتب بفضل الخطاطات التي تلعب بأسسها التجسيدية دورًا مركزيًا في تحقيق هذا الانتظام، بمعنى أن الأسس التجسيدية لخطاطة الصورة هي التي تجعلنا نفهم العالم بصورة منتظمة.»[2]

ومن هذا المنطق وهذا الفهم لنظرية الخطاطة، يظهر دورها غير المعلن في بناء

---

(١) نظريات لسانية عرفنية: ١٦٢.

(٢) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٦٢ .

الاستعارة، حيث نستعير شيئًا معروفًا لفهم شيء آخر، بالتخطيط المسبق له القائم على توظيف خصائص وصفات الشيء الأول لبناء صورة في الذهن عن الشيء الثاني بالاستعانة بالاستعارة التخطيطية. ويمكن تصور عملية الخطاطة ودور الدماغ فيها من هذا الشكل:

خريطة المكان / العمل + أفضل السُبل للوصول له >> الدماغ >> رسم خطة لتحقيقه >> إبداع استعارة خطاطية توضحه.

النظرية السادسة: نظرية الجسدنة.

أ ـ مفهوم نظرية الجسدنة:

إنها نظرية استعارية تسعى لبيان العلاقة بين الجسد والعقل ودورهما في صنع الاستعارة، وبناء تصور عن الترابط العصبي بينهما من خلال الاستعارة والاستعانة بها في إدراك وفهم عالمنا، فتتحول النظرة إلى الاستعارة من المجال التصوري البحت إلى النظر للدماغ ودوره في هذه العملية التصورية، وهو اتجاه يقربنا أكثر من مصدر صنع الاستعارة وهو دماغ الفرد، فهي عملية عصبية تنتج أصلًا عن عمل الدماغ/ الذهن في خلق عبارة استعارية لأنه من يقوم بالعملية، فـ«مفهوم الجسدنة: هي جملة الآليات العصبية، والعرفانية التي تمكننا من الإدراك والتنقل فيما يحيط بنا، وهي الآليات نفسها التي تنشيئ أنظمتنا المفهومية وطرق التفكير عندنا، وإذا كان الأمر كذلك يكون من الضروري فهم النظام البصري والنظام الحركي **والنظام العصبي** بترابطاته، فهماً دقيقًا لكي نفهم الذهن. وللجسدنة أبعاد عديدة يمثل الواحد منها ركيزة من ركائز المفهوم الأم تسعى الدراسات الجسدية إلى إقامته ... هذه الأبعاد تدل على ارتباط العقل بالجسد في إدراك وفهم كل ما يحيط به.»[١]

هل يمكن أن نفهم شيئًا ما دون أن يتدخل جسدنا في إفهامنا إياه؟ لا، لأن جسدنا حاضر في ذهننا نستدعيه على الفور لفهم وتفسير كثير من شؤون حياتنا، فنصنع استعارات كثيرة تعبر عن تلك العلاقة الطاغية بين الجسد والفكر وصنع استعارات

---

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية:٦٧.

تدل على هذه العلاقة نحو: هدتني دماغي لهذه الفكرة، وعقلي لا يتوقف عن الحديث معي عنك، وأنا أراك في دماغي تفعلها.هذه الاستعارات استدعت الجسد لتصوير ما في الذهن من أفكار وآراء، أردنا التعبير عنها بصورة تجسيدية؛ جسدنا فيها المعنوي في صورة مادية باستخدام / استعرنا أجسادنا كوسيلة إفهام، هذا مفهوم جسدنة الاستعارة.

ب ـ الجسدنة والاستعارة المفهومية:

تقوم الجسدنة بجعلنا ندرك دور الجسد في فهم ما حولنا من أشياء، فأنا أقول لك: اذهب إلى بيت فلان الذي في شارع كذا في أوله من ناحية يدك اليمنى، أي لو دخلت هذا الشارع سيكون هذا البيت على الجهة اليمنى منك، فاستخدمتُ في وصفي لمكان هذا البيت جسدك أنت كي أعرفك مكان البيت، هنا تظهر كيفية توظيف الجسد في معرفة العالم المحيط بنا وفهمه، لقد استُعِير جسدُك للقيام بالوصف، كذا الاستعارة الجسدية، توظف الجسد لفهم ما استغلق علينا عند وصفنا للأشياء التي لا نفهمها باستخدام الجسد.

إنها عملية يقوم بها كل البشر في كل اللغات دون وعي منهم بأنها عبارة استعارية تقوم على توظيف الجسد لهذا الغرض. لقد «نشأت فكرة الجسدنة أو تجسد الذهن موازية لفكرة الاستعارة المفهومية، فالاستعارة تمثيل لمجال على أساس آخر، والجسدنة تمثيل للمفاهيم المجردة على أساس الجسد من قبيل الغضب والفرح والخوف والحزن والقلق. ومن فروع هذا المجال البحث في الاستعارة الجسدية، أي تلك الاستعارات الجارية في تمثل أجزاء الجسد على أساس مفاهيم أخرى أو تمثل الأشياء الأخرى على أساس أعضاء الجسد، ولكن الجسدنة تتجاوز مجال الاستعارة المفهومية حيث وفرت مجالًا أوسع لدراسة **الذهن مطلقًا** بتبين مظاهر تجسدنه في سائر الأنشطة والتصورات غير الاستعارية من قبيل الإسقاطات المفهومية كالقياس والمزج، وتظل الاستعارة المفهومية خير مورد لفكرة الجسدنة، فيمثل الجسد، في آن، مجال الهدف في تمثيل الأحاسيس،

ومجال المصدر في تمثيل مفاهيم أخرى عديدة.»[١]

يمكن تصور دور الجسد في هذه الاستعارات: انتفض جسده من الخوف، وقف شعر رأسه من المشهد، الحرية قلب الحياة، الحب شريانها النابض، هنا تقوم الاستعارة الجسدية باستخدام الجسد في تصوير عالمنا وما يحدث فيه، إنها استعارات تقوم على توظف الجسد لهذا الغرض. ويمكن فهم هذه العبارة الاستعارية (انتفض جسده من الخوف) من خلال هذا الشكل:

انفعال الخوف >> الجسد >> الدماغ >> رعشة الجسد من الخوف.

ج ـ دور الذهن والتجربة والجسد في بناء الصورة الاستعارية:

هناك عناصر تمكن الفرد من الفهم والتفاعل مع مجتمعه من خلال الاستعارة، فالذهن أساس الفهم، لذا يجب دراسة هذه العناصر وهي: الذهن والتجربة والجسد ودورها في بناء الاستعارة.

١ـ الذهن:

الذهن أساس الفهم؛ فبه يدرك الفرد ما حوله ويتفاعل معه، وعلى أساس منه ومن عمله تأتي الاستعارة المفهومية لتثبت دورها في عملية الفهم، فهي وسيلة من وسائل الذهن في الفهم.

٢ ـ التجربة:

«في التجربة جانب لا يستهان به، فهي تفيد ـ بالإضافة إلى أساسها الحسي والحركي الجسدي ـ كل ما يمثل تجربة فعلية أو ممكنة، فردية كانت أو جماعية؛ فالتجربة تقوم أساسًا على طبيعة الجسد من حيث تكوّنه وراثةً واكتسابًا، ومن حيث أدوات التفاعل التي له بمحيطه الذي يعيش فيه. فالفكر البشري يتكون ويتبلور ويكتمل بناءً على تجربة الفرد الجسدية في العالم، وأساس هذا النظام المفهومي متجذر في الإدراك، وحركات الجسد في محيطه، وفي جميع التجارب أو التفاعلات

(١) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية:٦٧.

الاجتماعية والمادية، فالفكر ذو طبيعة أرضية إدراكية جسدية»[1] إنها راسخة في البشر لقد تكونت بدماغهم ودونتها خلاياهم العصبية بوصلاتها وتشابكاتها، ويمكن استدعاؤها في التو.

٣ـ الجسد:

«الفكر قائم على التخييل والتصوير باعتماد المجاز والاستعارة، وينطلق من أرضية جسدية هي إدراك الإنسان لجسده، فيتمثل العالم من حوله من خلال هذا الإدراك، أما المفاهيم التي لم تكن ذات أرضية جسدية، فإنه يستعمل الأدوات التي لا يكون فيها انعكاس الواقع انعكاسًا حرفيًا، أو تمثيله تمثيلًا مطابقًا له في الواقع، وهذه الأدوات هي التخيل من: استعارة ومجاز وما إليهما، وهنا يتضح دور الجسد في إدراك المفاهيم المعنوية والمادية التي ربما لم يرها، أو لم يسمع بها من قبل، فيصنع من جسده وإدراكه له مرجعًا لإدراك هذه المفاهيم.»[2]

الخلاصة

«يمكننا تحليل الصورة الاستعارية بالاستعانة بهذه النظريات التي تتشارك في بنائها والتي تفسر كل منها جانبًا منها، ذلك ببحث عمل كل نظرية في بناء جانب من الصورة الاستعارية كالآتي:

١ـ نظرية الاستعارة المفهومية لها دور في بناء الصورة بإسقاطاتها المختلفة، فما هو؟

٢ـ نظرية الجسدنة: تقوم بتحديد دور الجسد في بناء الصورة، أين هذا الدور؟

٣ـ نظرية الخطاطة كيف تعمل على بناء الذهن لإدراك الصورة؟»[3]

---

(١) دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني: ١٤١.

(٢) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٥٩.

(٣) الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية:٧٣.

الفصل الخامس

مفهوم الاستعارة لدى نظرية المزج المفهومي



مقدمة:

عالجت النظريةُ العرفانية الاستعارةَ بوصفها عملية تصورية يقوم فيها الذهن بالربط بين شيئين بهدف فهم الأول من خلال الثاني؛ نتيجة وجود شيء في الأول ينطبق على الثاني، وهي عملية عقلية اكتفت فيها النظرية العرفانية بالإشارة إلى وجود آلية ذهنية خلف عملية صنع هذه الاستعارة دون تفصيل عصبي يبين الآلية العصبية التي يقوم فيها الذهن بصنع الاستعارة. وقد قدمنا ملخصًا عن النظرية العرفانية وكيفية فهمها للاستعارة ومعالجتها لها فيما سبق، ونعرض هنا نظرية تناولت الاستعارة بصورة جديدة.

لقد خرجت من عباءة العرفانية نظرية جديدة هي نظرية المزج المفهومي التي بينت أن الاستعارة ما هي إلا عملية مزج تحدث بذهن الفرد يقيم من خلالها علاقة بين شيئين مختلفين أو متنافرين وربما متشابهين بالنظر إلى زاوية أو شيء ما يجمع بينهما، لتتم عملية مزج ذهني مفهومي بينهما، وذلك بإبداع اسم يصفهما معًا فيجمع بين نقطة الالتقاء بينهما في اسم جديد لهما. لكن هذه النظرية (على الرغم من صحة صورها) لم تفصل القول وتوضح الآلية العصبية لصنع هذا المزج والتي أنتجت هذا الاسم وما يحدث في دماغ مبدع هذه الاستعارة، وكيفية صنع هذا الاسم، ثم صنع استعارة تجمع بينهما، لذا فكل من النظرية العرفانية والمزج المفهومي عرضا للقضية؛ ولم يدخل أحدهما إلى الآلية العصبية للاستعارة، لكنهما سارا في طريق الدخول إلى الدماغ كآلة لصنع الاستعارة، لذا وقفنا عندهما لبيان ما قدمتاه من تفسير لعملية صنع الاستعارة في الدماغ لنصل في النهاية لتصورنا الجديد

حول صنع الاستعارة بوصفها عملية عصبية في أساسها يصنعها الدماغ.

أولًا: نشأة نظرية المزج المفهومي.

«تنسب نظرية المزج التصوري للفرنسي جيل فوكونيي والأمريكي مارك تورنر» [1] فعرضا لنظريتهما الجديدة التي أبدعاها معًا وعرفت بنظرية المزج المفهومي، ليسألا هذه الأسئلة: «كيف لبني البشر أن تكون لهم هذه القدرة العجيبة على التجديد؟ وما هي الشرارة التي بها انقدح ذلك عند البشر؟ فلقد كان لكل كائن بشري في جميع الأصقاع على امتداد التاريخ، قدرة ذهنية رائعة على التجديد السريع الطيع، وعلى إدراك الأفكار الجديدة وعلى تقطير المفاهيم المتقادمة في قوارير جديدة. فالإبداع من الخصائص المميزة للنوع البشري، فما هي العمليات الذهنية التي تفسر ما لنا من القدرة الآلية على إنشاء شيء إضافي من لا شيء إلا.» [2]

هذه المقدمة تبين أن وراء إنشاء شيء من لا شيء قدرة ذهنية على الخلق والإبداع، فما هذه القدرة الذهنية؟ وما الشيء الذي يُنتج من لا شيء؟ ما اسم هذه العملية؟ ما علاقة هذا بالاستعارة؟ ما آلية صنع المزج ومراحلها كعملية ذهنية تُنشِئ الإبداع الذهني اللغوي الاستعاري؟ هذا الأمر يبين صلة هذه النظرية (المزج المفهومي) بالدماغ وأن عملية المزج تتم في الدماغ، لذا يجب أن ندرسها في مكان تكوينها وهو الدماغ ونجيب عن هذه الأسئلة.

هذا الفهم لحقيقة الدماغ لدى نظرية المزج المفهومي يجعلنا نبدأ بمناقشة الفرق بين رأي تورنر والنظرية العصبية حول عملية (المزج)، فقد أقام تورنر وزميله نظريتهما على أساس تصوري، دون النظر إلى العمليات العصبية التي تتم في دماغ الفرد الذي يقوم بهذا المزج، كأن المزج تصور يصنعه الفرد بفضائه الذهني

---

(١) المزج التصوري النظرية وتطبيقاتها في العربية:١٨.

(٢) مدخل في نظرية المزج: مارك تورنر، تر/ الأزهر الزناد، سلسلة ترجمة المشورات الجامعة بمنونة، ط الأولى،٢٠١٣، تونس،٥-٦ .

كمجرد تصور له، أي على أساس تصـور وجـود عمليـة مـزج كـالتي تحـدث بـين المركبات الكيميائية، هذه العملية يتم بها المـزج بـين الأشـياء، فيقـدم لنـا تصـورًا جديدًا لها. لقد افترض تورنر وجود عملية ذهنية تصورية تتم في ذهن الفرد بشـكل عام، مكنته من المزج بين معنيين مختلفين لإنشاء معنى ثالث لا علاقة له بـالمعنى الأصلي لكلمتي العبارة. إنه رأي النظرية العرفانية ونظرية المزج المفهومي المنبثقة عنها.

أما حقيقة المزج في نظر علماء الأعصاب؛ فهي عملية عصبية تقـوم بهـا خلايـا المخ وتشابكاته لإنتاج معنى ثالث جديد، يقوم على استدعاء ما في ذاكرة الفرد مـن المعاني المخزنة فيها لإقامـة معنـى ثالـث جديـد، مـن خـلال الجمـع بـين معنـى الكلمتين والمزج بين نسقيهما المعرفي، هنا يظهر عمل المخ بخلاياه وتشابكاته في إنتاج المعنى الجديد، هذا التصـور دفعنـا لمناقشـة قضـية المـزج المفهـومي مـن الجانب العصبي، وقد وضعناه ضمن الإبداع الاستعاري، فهذه العملية هي أساس إبداع الاستعارات الجديدة في الـدماغ. ونعـرض هنـا لحـوار حـول الأسـئلة التـي طرحها تورنر ونحاول الإجابة عنها الآن.

ثانيًا: المزج المفهومي في الدماغ.

عملية مزج المفهومي تتم ـ كما ذكر تـورنر ـ في الـذهن، أي: الـدماغ، يحـدث فيها إنشاء شيء ما من لا شيء، مثل هذه العبـارة (فـلان طبيـب جـزار) أي طبيـب فاشل، فنحن لم نصف في عبارتنا الطبيب بالفاشل، ولكـن مـن خـلال الجمـع بـين شيئين من مجالين ونسقين مختلفين (طبيب= عـالم الطـب) + (جـزار = مـن عـالم الذبح) = انتجنا معنى ثالث وهـو الفشـل، أي طبيـب فاشـل. هـذه فكـرة النظريـة ببساطة، كيف نصنع من الجمع بين شـيئين المعنـى الجديـد الثالـث غيـر مـذكور بالعبارة؟

يمكن تصور ما يحدث في الذهن لصنع استعارة المزج المفهـومي مـن هـذا الشكل:

طبيب (مجال الطب) + جزار (مجال الجزارة) >> الدماغ / الذهن >> طبيب فاشل.

يقول تورنر: «نظرية المزج محاولة لتفسير قدرة البشر على التجديد السريع، وتكمن أصول الطاقة الخلاقة عند البشر في الدمج المفهومي عبر شبكات المعنى» [١] يقصد بشبكات المعنى التواصل والترابط الذهني الذي بين المعاني المختلفة والتحامها معًا لخلق معنى ثالث، فهي عملية صهر للمعنيين في بوتقة (الدماغ) لصنع معنى ثالث ناتج عن هذا المزج المفهومي.

إنها عملية تتم بعفوية في دماغ الفرد، يقوم بها دون أن يدري بما يحدث فيه، مما يجعلنا نؤكد أنها داخلة ضمن الأداء الروتيني للدماغ، لا يحتاج إلى وعي وإلى انتباه كبير، وتحدث في حياتنا اليومية، لذا قال: «المزج عملية شائعة يومية ضرورية لاشتغال الذهن البشري اشتغالًا روتينيًا، ليس شيئًا خارقًا أو مكلفًا، فهي تكاد تشتغل اشتغالًا تامًا في مستوى ما دون الوعي. فعادة ما لا نفطن مطلقًا إلى عملية المزج ولا نتبين بالخصوص نتائجها على أنها وحدات مزيجة» [٢]

ثالثا: علاقة المزج المفهومي بالإبداع والذهن/ المخ.

يرى تورنر أنها قدرة إبداعية ذهنية لدى البشر من قديم الزمان، مما يعني إشارته الصريحة إلى أنها في حقيقتها عملية عقلية تحدث بالدماغ، لذا رأينا أنها تدخل ضمن أعمال الدرس العصبي حول الاستعارة، حيث نقوم بدراسة كل العمليات الذهنية التي تتم في الدماغ. ويشير تورنر إلى الآلية الذهنية في صنع هذا المزج في رأي المدرسة العرفانية التصورية. قال: «من اليسير عندنا أن ننشئ شبكات من الأفكار المعقدة من هذا القبيل، لها أدخال متعددة وعناصر مزجية متنوعة يترابط جميعها ترابطًا ذهنيًا، وينطوي التمثيل الكامل، على سبيل المثال، على

(١) مدخل في نظرية المزج: ٧.

(٢) مدخل في نظرية المزج: ٩.

المزج بين فكرة الحامل التمثيلي (من قبيل العاج) والمفاهيم الممثلة (من قبيل الرجل الأسد)» [١]

يمكن قبول قول تورنر على أنه تصور عام لعملية المزج المفهومي من أفكار يقوم الذهن بالربط في شبكة من الأفكار بينها لإنشاء تصور جديد/ معنى جديد، لكن الحقيقة العصبية لهذه العملية مختلفة تمامًا، حيث تقوم الخلايا العصبية بجمع ما في تشابكاتها ووصلاتها من معارف تخص اللفظين فيما يعرف بالتجمع الخلوي والمزج بينها وصهرهما معًا لإنتاج معنى جديد في مخ الفرد، ثم ينطق به لسانه كنتيجة لعملة المزج هذه، يقول تورنر: «ما هي العمليات الكامنة في المزج؟ ... يغيب من علوم الذهن مستوى من التعميم وتقترح نظرية المزج أن هناك عمليات نظامية ذات أهداف شاملة بعيدة المدى» [٢] ويقول: «ننظر في هذه المحاضرة في عملية ذهنية أساسية تجعل من اللغة شيئًا ممكنًا، هذه العملية الأساسية هي المزج المفهومي ... ونقترح أن المزج عملية ذهنية بسيطة بلغت شكلها الأرقي منذ ٥٠٠٠٠ سنة ... وأن هذا الشكل الأرقى هو ما يسر قيام إمكانيات كبيرة من العمليات الذهنية العليا عند البشر بما فيها اللغة.» [٣]

رابعًا: قيمة نظرية المزج المفهومي.

«نظرية المزج التصوري ... لا تدعي اكتشاف إحدى الآليات الذهنية القاعدة في العرفان البشري فحسب، بل تزعم كذلك الكشف عن مبادئها المسيرة وقيودها المتحكمة كشفًا يغالب استعصاءها الطبيعي على الاستبطان ... من بين هذه العمليات اختارت النظرية التركيز على المزج التصوري بوصفه أداة أساسية للذهن اليومي البسيط نستعملها لبناء حقائقنا جميعًا بدءًا من الحقائق الاجتماعية وصولًا إلى الحقائق العلمية.» [٤]

---

(١) مدخل في نظرية المزج: ٩.

(٢) مدخل في نظرية المزج: ١١ـ ١٢.

(٣) مدخل في نظرية المزج: ١٨.

(٤) المزج التصوري النظرية وتطبيقاتها في العربية: ١٧ ـ ١٨.

هذه حقيقة المزج التصوري أنه عملية تبحث عمل الدماغ وتكشف عن آلياته في الاستبطان، باستنتاج المعارف من الأشياء، وتسيير حياتنا اليومية وعلاقاتنا الاجتماعية. إنه عملية ذهنية يقوم بها المخ بصورة عفوية تلقائية في كل يوم وفي كل مجالات حياتنا الاجتماعية، «وإذا كنا لا نفطن إلى اشتغال هذه الأداة فلأنها بدورها جزء من العرفنة الخلفية، تجري في غفلة عن الوعي شأنها في ذلك شأن أغلب الاستراتيجيات الذهنية التي يُخفي جريانها العفوي ما فيها من تعقيد بالغ.»[(١)]

خامسًا: كيف تُخترع المعاني في رأي المزج المفهومي.

كيف تخلق المعاني الجديدة في الدماغ (كما تصور تورنر)؟ يجعل تورنر هذا السؤال مقدمة لعرض فكرته عن عملية المزج المفهومي وآلية صنعها المترسخة في دماغ الجنس البشري من قبل ولادتهم، فيراها عملية عقلية ترجع إلى قدرة كامنة في الذهن البشري تدفعهم للتجديد والابتكار والاختراع، ويرى أن المعاني الجديدة لا تولد فجأة في دماغ الفرد، بل آتية من مخزونه العقلي بذاكرته التي بدأتْ في تكوينها بجمع المعاني وحفظها بدماغ الفرد قبل ولادته، لقد أكد علم الأعصاب هذا القول بآلته الحديثة. وقد بدأ تورنر حديثه عن ذلك بعرض ما ذكره أفلاطون بخصوص ذلك فقال: «يقترح أفلاطون أن المعاني والأشكال الجديدة لا تُخلق أبدًا، وإنما تتذكر ليس غيرُ. وهذا موقف فطري: يجعل من الإبداع والتجديد مجرد تذكر لما كنَّا نعرفه قبل الولادة ... علينا أن نكشف عن عملية ما، يمكن من خلالها أن نبني الجديد المحلي من المعاني والأشكال.

«وفي سنة ١٩٩٣كانت أفضل المحاولات التي تسعى إلى تقديم تفسير لـ(شيء إضافي من لا شيء إلا) في العلوم العرفانية تتلخص في نظرية الخطاطات المفهومية ... يتمثل السبب في أغلب مظاهر التغيير في العالم في البشر ... يحدث هذا النمط من التغيير لأن الناس ـ فرادى وجماعات ـ يتولون اختراع المعاني الجديدة اختراعًا ذهنيًا، وينتج من هذا المعنى الجديد مظاهر ثابتة جديدة في العالم.

(١) المزج التصوري النظرية وتطبيقاتها في العربية:١٧ ـ ١٨.

ويغلب أن يكون المعنى الجديد متوفرًا قبل أن يكون قد أحدث مظاهر ثابتة جديدة في العالم.

«ولا يمكن لنظرية في اختراع المعنى أن تسلم بأن التغيير الذي كان قد حصل في العالم هو نقطة البداية في ذلك الاختراع، لأن اختراع المعنى الجديد في نسبة كبيرة منه، سابق على تلك التغييرات الكائنة في العالم، فنحن محتاجون إلى نظرية في التجديد تفسر هذا النوع من اختراع المعنى الذي يبقي التغييرات التي تنقدح به في العالم.» [1]

هذا الفهم والتصور هو ما دفع تورنر إلى اختراع نظريته الجديدة (المزج المفهومي)، كيف يمكن أن نخلق معنى جديد من معاني سابقة محفوظة في الذاكرة، وهي ـ كما يرى تورنر ـ عملية عقلية تتم في التو واللحظة، بل الدليل على سرعة البديهة لدى بعض الأفراد بكل زمان ومكان، تلك التي مكنته من اختراع استعارات جديدة، إنها في حقيقتها مصنوعة من استعارات سابقة استطاع المخ البشري الجمع بينها لصنع استعارة جديدة، وعلى الدارس المحقق في قضية السرقات الأدبية أن يبحث في القدرة الإبداعية الكامنة في دماغ هذا الشاعر على صنع وصياغة الاستعارة التي أبهرتنا من استعارات قديمة حفظها في ذاكرته، فهل هو سرقها أم هي من بنات أفكاره؟ فإذا كان الأمر أنها من بنات أفكاره، فلماذا شابهت استعارة سابقه للشاعر فلان؟

إنها قدرة في المخ البشري على أن ينشئ معاني جديدة من المعاني القديمة، «كيف يمكن للمعاني الموجودة أن تتفاعل لإنتاج معان سليلة ليست مجرد نسج من المعاني الأصول؟ نحن في حاجة إلى أن نكتشف العمليات العرفانية التي بها ينحدر المعنى أصل سلالي ... أي الطريقة التي تتفاعل بها بعض المعاني، في مختلف الوضعيات، لإنتاج معان جديدة ترث بعض مظاهرها من المعاني السابقة، ولكن لها معنى ناشئ خاص بها لا تتضمنه المعاني السابقة. وتشتغل هذه العمليات

(١) مدخل في نظرية المزج: ٦ـ ٧.

العرفانية اشتغالًا أسرع بكثير من العملات البيولوجية التطورية. فهي تشتغل في الزمن الثقافي بدل الزمن التطوري. وبالفعل، هي غالبًا ما تشتغل في طرفة عين.»[1]

إن ما يُمكّن الفرد من إنشاء استعارة عصبية بالمزج بين شيئين، تتم في التو واللحظة نتيجة قدرة دماغ هذا الفرد على المزج السريع، مما يجعلنا نصفه بسرعة البديهة، إنه اشتغال الدماغ بالمعلومة وتفاعله معها لصنع الاستعارة أسرع من العمليات البيولوجية وعملية التطور التي تتم على مهل.

سادسًا: علاقة المزج المفهومي بالاستعارة.

استطاعت نظرية المزج أن تحلل كثيرًا من النماذج الاستعارية، مما عجزت نظرية الأفضية الذهنية عن حل هذه المعضلة، فنظرية الأفضية سابقة على نظرية المزج المفهومي، فقد خرجت من نظرية الأفضية، فالأولى (الأفضية) تقوم على الجمع بين فضاءين بغرض فهم الثاني عن طريق الأول، ثم ظهرت مشكلة في المعنى جعلت العلماء يبحثون عن تفسير لها، وهي كيفية الجمع بين فضاءين ليس لفهم الثاني من خلال الأول، بل لإنتاج معنى ثالث نتيجة الجمع بين هذين الفضاءين، ويحدث هذا بكثرة في الاستعارة فهي تجمع فضاءين؛ لهما معنيان لخلق معنى ثالث، فعندما نقول: طبيب جزار، فقد جمعنا بين فضاءين: الأول فضاء الطبيب والطب، والثاني فضاء الجزارة والجزار، وذلك بغرض خلق معنى ثالث هو (طبيب فاشل)، هذا المعنى لم يُذكر في العبارة ولا هو أحد معاني الكلمتين. هنا ظهرت الحاجة إلى تفسير لكيفية صُنع هذا المعنى الثالث.

تقول د. أميرة غنيم: «لقد أثار فضولي أن نقف في بحثنا الأول على نماذج يتعثر فيها التحليل الفضائي، ويصعب فيها تفسير البناء الدلالي بالاعتماد على فضاءين وحيدين، وتعلقت هذه النماذج تحديدًا بأقوال **استعارية** حاولنا أن نفهم، ونحن نعالجها، سبب تنكب النظرية في بداياتها عن تحليل **الاستعارة**. والطريف أننا

---

(١) مدخل في نظرية المزج: ٧.

حدسنا أثناء تحليلنا لمثال من **الاستعارة** بالحاجة إلى فضاء ثالث تسقط فيه خصائص من الفضاءين المترابطين.»[1]

إن قولها يبين كيف نشأت الحاجة إلى نظرية أخرى غير نظرية الأفضية الذهنية، إنها نظرية المزج المفهومي، فبها تمكنا من مزج فضاءين لخلق وإبداع فضاء ثالث، يظهر هذا بوضوح في إبداع الاستعارة، إننا يمكن أن نفهم بالاستعارة معاني مستغلقة علينا، ونضيف من خلالها أيضًا صفات غير منطوقة إلى الشيء دون أن نصرح بها، بل إننا نفهمها من عملية المزج المفهومي، ويمكن توظيف نظرية المزج المفهومي لفهم كثير من المعاني التي تصنعها الاستعارة في ذهننا، ففي كثير من الاستعارات نجد أمثلة على هذا. فلو قلنا: ليلى قمر، إننا بذلك أضفنا إلى ليلى صفة الجمال التي استعرناها من القمر دون أن نقول: ليلى جميلة، فما فعلناه أننا جمعنا بين فضاءين، فضاء القمر (أي قونة الجمال لدى العربي قديمًا وحديثًا)، وبين فضاء ليلى بصفاتها كإنسانة، فأضفنا لها صفة الجمال التي استعرناها من القمر، فقد فهمنا من هذا المزج بين هذين الفضاءين أن ليلى جميلة كجمال القمر، دون أن ننطق بهذه الصفة، ولكن عن طريق المزج المفهومي بين فضاءين لنصنع منهما معنى ثالث هو أنها جميلة في فضاء ثالث.

تشير د. أميرة غنيم إلى الفكرة التي تقوم عليها الاستعارة التصورية والمزج المفهومي: «إذا كان القائلون باعتماد نظرية المزج على نظرية الاستعارة التصورية يستندون في ذلك إلى اشتراك النظريتين في توزيع المعطيات التصورية على كيانين ذهنيين مترابطين بفضل نمط معين من الإسقاط، فإنه لا يخفى أن هذه المشابهة أظهرُ في المنوال الثنائي منها في منوال الشبكة باعتبار الأول مستندًا حصريًا على فضاءين اثنين شأنه في ذلك شأن الاستعارة التصورية المعولة في بناء الدلالة الاستعارية على مجالين.»[2]

---

(١) المزج التصوري النظرية وتطبيقاتها في العربية: د. أميرة غنيم، مسكيلياني للنشر، تونس العاصمة، ط/ الأولى ٢٠١٩، ص٢٣.

(٢) المزج التصوري النظرية وتطبيقاتها في العربية: ١٤٠.

إن فكرتها تقوم على وجود مجالين نربط بينهما من خلال نظرتي الاستعارة التصورية (مستعار ومستعار له) ونظرية المزج المفهومي (المزج بين معنيين لخلق معنى ثالث)، فتقوم الأولى على المشابهة، وتقوم الثانية على خلق معنى ثالث من معنيين، بإسقاط صفاتهما في المعنى الثالث غير المنطوق، أي إسقاط المجال الأول على المجال الثاني لخلق مجال ثالث بهما.

الخلاصة:

١ـ إنه تصور لعملية ذهنية قدمته نظرية المزج المفهومي، وهي فرع من النظرية العرفانية. لذا وضعناها بعدها، نظرًا للعلاقة التكاملية بينهما، فهي تطور وامتداد لها وكلاهما نظرية تقوم على تصورية.

٢ـ عملية المزج ـ كما ذكر أصحابها ـ في الذهن، هي قدرة ذهنية تتم كعملية عقلية في ذهن/ دماغ المتكلم في التو واللحظة، حسب سرعة بديهته.

٣ـ مما يجعلنا ننظر لعملية المزج المفهومي كعملية عصبية تحدث بالمخ لا كعملية تصورية فقط.

٤ـ علاقة المزج بالاستعارة: إن عملية المزج هي رحم تولد منه الاستعارة وتحدث نتيجة للمزج بين فضاءين في الدماغ.

يمكن توظيف نظرية المزج المفهومي في فهم آلية صنع الاستعارة في الدماغ وتحويل القضية من نظرية تصورية إلى نظرية عصبية، وذلك بالبحث في جانب آخر في العملية الاستعارية وهو آلية صنع الاستعارة في الدماغ من خلال عملية المزج المفهومي. ومن هنا كانت الحاجة إلى إدخالها ضمن الدرس العصبي للاستعارة كنظرية عصبية في حقيقتها وواقعها الذي يعرضه علينا الدرس العصبي لها.



الفصل السادس

الاستعارة والنظرية الإدراكية



قدم د. محسب أول تصور وتحليل دقيق للاستعارة العصبية تحت مسمى جديد هو الاستعارة الإدراكية، وهو يعني بها عمل الدماغ/ المخ كعضو إدراكي ندرك به العالم من حولنا يقوم بصناعة الاستعارة وبنائها في الدماغ، إن ما نطمح إليه في دراستنا هذه أن نخرج عن الإطار المحدود الذي صنعته البنية التصورية التي رأت الاستعارة عملية تصورية تقوم بفهم مجال من خلال مجال آخر، لنلج داخل المخ ونتابع عملية صنع الاستعارة بين خلاياه بعيدًا عن الفضاء الذهني وما تصوره كل من جونسون ولا يكوف. إننا نريد أن ندخل بعمق في معالجة الاستعارة وفهمها، فما ذكره جونسون ولايكوف هو إشارة إلى مكان صنع الاستعارة وهو الذهن فقط.

إن واقع الاستعارة أكبر من ذلك، إنها آلية فهم يقوم المخ بصنعها داخله، حيث يتم الجمع بين صور ذهنية قديمة مع صور ذهنية جديدة لبناء استعارة جديدة، فيقابل المخ بين المستعار والمستعار منه لبناء صورة استعارية تجمع بين خصائص الأول والثاني، هذا الأمر لا يتم في الفضاء الذهني، بل في تجمع خلوي تصنعه الخلايا العصبية بين تشابكاتها ووصلاتها لبناء هذه الاستعارة الجديدة، هو ما سميناه بالفضاء الإبداعي.

وفي سبيل بحثنا عن الاستعارة ونموها كعملية إبداعية شغلت عقول العلماء والفلاسفة منذ عهد أرسطو، ومتابعة اتجاههم في دراستها في النهاية ناحية الدماغ بوصفه مصدر صنعها وإبداعها. نرى د. محسب يقدم لنا تصورًا جديدًا حول الاستعارة، بين فيه أننا في حاجة إلى فهم الاستعارة من خلال هذا الجانب الجديد،

وذلك من خلال «الربط بين الاستعارة وعمل العقل ... للحديث عن منهجية المقاربة الإدراكية للاستعارة.»[1] أي يجب أن نربط بين الاستعارة والعقل/ المخ بصفته مكان إبداعها من خلال عملية مقاربة إدراكية بيَّن فيها العلاقة بين الاستعارة وإدراك العقل لها. فاستشهد برأي رتشاردز حولها بقوله: «إن الاستعارة عند رتشاردز تمثل ... ضرورة عقلية باعتبار العقل ـ فيما يرى ريتشاردز ـ هو عضو رابط، ولا يعمل إلا بهذا الأسلوب، وهو يستطيع أن يربط بين شيئين بطرق مختلفة لا يحصيها عدٌّ، وعلى هذا فإن ريتشاردز يقول وكأنه يستشرف زمن النظرية الإدراكية في الاستعارة، إن التاريخ والشعر وكثيرًا من نشاط الإنسان هو عمليات استعارية لم تتضح بعد أركانها. هذا الربط بين الاستعارة والعقل يمثل نقلة نوعية في نظرة الاستعارة.»[2]

هذا القول مقدمة لواقع الاستعارة الجديد في بيان قيمتها ودورها في الربط بين العقل والأشياء المختلفة من خلال عملية إدراك وملاحظة المبدع للعلاقة بين الأشياء، فيبدع استعارة تصور هذه العلاقة، وتلقي الضوء على جانب غير مطروق في الشيء «إن ربط ريتشاردز بين الاستعارة والمعرفة كان له صداه الواضح في ذلك التعميم الذي لا يقصر أمر المعرفة على الاستعارة، وإنما يتجاوزه إلى الربط بين البلاغة والمعرفة ... إن البلاغة تقوم بخلق المعرفة وليس مجرد نقلها أو إعطائها قوة التأثير ... الربط الذي قام به ريتشاردز بين أهم الآليات البلاغية، أعني الاستعارة والمعرفة العقلية، وهو المشروع الإبستمولوجي الذي انطلقت منه المنهجية الإدراكية ـ ولكن بالتركيز على الطبيعة البيولوجية والنيورولوجية العصبيونية للعقل لتأسيس **تحول عميق في نظرية الاستعارة**»[3] إن هذا التصور الذي يطرحه،ينهض بفكرة كبيرة، نحاول تتبع نموها، وهي إدخال العقل كعنصر أساسي في صنع الاستعارة وفهمها بوصفه في حقيقته عضوًا بيولوجيًا يملك عصبونات، إنه

---

(١) الإدراكيات أبعاد أبستمولوجيا وجهات تطبيقية: د. محيي الدين محسب، كنوز المعرفة الأردن، ص١٤٦.

(٢) الإدراكيات:١٤٩.

(٣) الإدراكيات:١٤٩ ـ ١٥٠.

حقًا تحول كبير في النظرية الاستعارية، لذا نعدُّ هذا الرأي مقدمة حقيقة للاستعارة العصبية، كتوجه جديد في دراسة الاستعارة داخل الدماغ.

ثم يتابع نمو التوجه بالاستعارة ناحية العقل/ الدماغ كعملية إدراكية ضمن حديثه عن جورج لا يكوف، يقول: «إن أحد الرواد في اللسانيات الإدراكية؛ أعني به (جورج لا يكوف) هو أحد الأعلام الكبار الذين سيقودون التحول المعرفي صوب المقاربة الإدراكية للاستعارة.»[1] «إنما كانت عنايتهما موجهة إلى استقصاء الأسس الإدراكية التي تمكن الإنسان من إنتاج الاستعارة، والتي بها يستطيع التفكير وممارسة الحياة. والكشف عن هذه الأسس الإدراكية هو الذي يفسر وجود هذين النوعين[2] من الاستعارة معًا.»[3]

طور جونسون رأي ريتشاردز في أن الصورة تأتي فاعليتها وتأثرها على المتلقي لأنها حادثة ذهنية ترتبط بالإحساس، وهي تمثيل له، فالذهن يربط بين الإحساس الذي ينشأ عن الإدراك ويصنعه الذهن، وهو أمر يبين ارتباطه بالذهن، إنها عملية ذهنية عقلية، يقول: «يبدو أن جونسون يستثمر ويطور إحدى مقولات ريتشاردز الذي كان يرى أن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيًا بالإحساس، وأن فاعلية الصورة تأتي من كونها بقية، وتمثيلًا للإحساس» [4]

مثال: الفرق بين الاستعارة الإدراكية وغيرها.

«ولكي نفهم ما يهم وجه المغايرة بين ما يهم المقاربة الإدراكية، وما يهم غيرها من المقاربات نأخذ هذا النص الشعري المترجم:

حبيبتي وردة حمراء، حمراء.

حبيبتي مثل لحن عذب! تعزف نغماته عزفًا حلوا!!!.

---

(١) الإدراكيات:١٥١.

(٢) يقصد الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية.

(٣) الإدراكيات:١٥٥.

(٤) الإدراكيات:١٥٨.

ربما يستطيع ناقد أن يقول إن هذا النص يقدم الحبيبة في صورة كلية وتفصيلية تستقطب الحواس الخمسة: فهي في كيانها الكلي وردة حمراء، تستقطب اللمس والرؤية ولحن عذب، تستقطب السمع ... وهكذا الحبيبة !! استقطاب لحواس اللمس والرؤية والسمع والذوق ... لكن ما يهم ليكوف وجونسون أمر مغاير لهاتين الوقفتين. إنهما ينظران إلى الصورتين: جسد الحبيبة = الوردة ... صوت الحبيبة = اللحن. باعتبارهما مستمدتين من النمطين الإدراكين: الجسد = نبات. الصوت الإنساني = صوت الكائنات والآلات الأخرى. ومعنى ذلك أن الشاعر في الصورة الأولى بنى تصور (الجسد) عن طريق تصور (النبات)»[1]هذا المثل يبين الرؤية الإدراكية لعملية صنع الاستعارة بوصفها عملية تصورية، أي تصور شيء من خلال شيء آخر، فهي عملية تصورية يقوم بها الذهن لفهم شيء من خلال بناء تصور له بالاستعانة بشيء آخر.

ثورة المنهجية الإدراكية في نظرية الاستعارة

يقول د. محسب: «منذ أن بدأ ليكوف وجونسون وضع الأساس لهذا المشروع المعرفي في كتابهما المشترك هذا بدأ ما يمكن أن نسميه (ثورة المنهجية الإدراكية في نظرية الاستعارة).»[2] إن التوجه الذي صنعه ليكوف في فهم الاستعارة يعد ثورة معرفية في تحليل الاستعارية، وذلك بتوجيه أنظارنا نحو الذهن لفهم استعارة ومعرفة كيفية بنائها فيه وذلك بتقسيمها إلى: استعارة بنيوية وأنطولوجية واتجاهية، إنه توجه جيد يعيد الاستعارة إلى مكان صنعها الذهن، دون بيان أو تفسير لآلية صنعها العصبية، فالإدراكية تقف على أول الطريق المؤدي إلى تحليلها العصبي، فهي مرحلة تسبق العصبية، وهي تعد ثورة لخروجها عن النمط التقليدي في تحليل الاستعارة.

ويؤكد هذا ما «قاله ليكوف: إن إرجاعنا ظاهرة الاستعارة إلى أساس إدراكي في عمل العقل البشري ـ وليس في الكلمات أو في النظام النحوي للغة ـ هو الذي

---

(١) الإدراكيات:١٥٥ ـ ١٥٦ ـ ١٥٧.

(٢) الإدراكيات:١٥٧.

يمكنه أن يعطي التعميم المطلوب على أساس أن نظامنا التصوري هو الذي (يولد) الاستعارة في الشعر وفي اللغة العادية معًا، بل إن هذا الأساس يكشف لنا أن الاستعارات الشعرية ليست إلا امتدادًا لحقيقة بالغة الأهمية وهي أن الاستعارة (بمعنى تشكيل الانتقال الحقلي في النظام التصوري) هي بشكل مطلق أمر مركزي النسبة لدلالات اللغة العادية الطبيعية»[1] إن إبداع الاستعارة، برأي ليكوف، كقيام الذهن بصنع الدلالة في اللغة العادية، فإننا نستعين بالاستعارة لصنع الدلالة وتصورها في العقل.

الاستعارة وتحفيز الدماغ:

تستطيع الاستعارة أن تحفز الدماغ لخلق صور جديدة نتيجة اختلاف الأنساق الثقافية التي تعد مصنع الاستعارة بخلق تصورات جديدة حسب هذه الثقافة ونتيجة اختلافها. «ولكن لامب لا يكتفي بتقرير اختلاف الأنساق الثقافية، وإنما يصل إلى القول بأنه حتى أولئك الذين ينتمون إلى ثقافة واحدة يختلفون، بل إن الشخص الواحد نفسه يختلف تفكيره من وقت إلى آخر. وتعليل ذلك ببساطة أن كل شخص يرد له أثناء حياته دخول حسية مختلفة عما يرد لأي شخص آخر بسبب اختلاف التجارب. فما تحفزه تجربة معينة من (عُقد) الشبكة العصبونية، وبالتالي من بؤر التصورات الأعلى والأدنى، في مخ شخص لا يتطابق مع ما تحفزه لدى شخص آخر. ومن ثم فإن لدى كل منا معرفة بالعالم مختلفة باختلاف التصورات التي نمثل بها البيئة المحيطة في العالم خارجنا. على أن ما يهمنا هنا هو أن نتساءل: هل يمكن ـ بناء على نظرية النسبية الثقافية التي نجدها تتطور على يد لامب إلى (نسبية إدراكية) ـ أن نزعم بأن الثقافات المختلفة تملك مخططات استعارية إدراكية مختلفة؟»[2]

هذا القول على درجة كبيرة من الخطورة حيث يرسي أصول الاستعارة العصبية ويبين آلية عملها في دماغ الفرد والجماعة واختلاف حالات إبداع

---

(١)) الإدراكيات:١٦٣.

(٢)) الإدراكيات:١٧٢.

الاستعارة حسب الشخص والوقت. مما يبين أن عملية إبداع الاستعارة تتم بآلة عصبية هي خلايا المخ الذي يتغير عملها (من فرد لآخر ومن وقت لآخر)، ومن ثم تصورنا للأشياء في كل لحظة تبعًا لحالة الفرد المزاجية في هذه اللحظة، وما وجه إليه انتباهه في الشيء ذاته، فربما يراه بعد قليل من زاوية أخرى فينتج استعارة مختلفة عن الأولى، هذا يحدث لنا يوميًا عندما نفكر في شيء ما ونصل لنتيجة معينة، ثم نعيد النظر فيه فنصل إلى نتيجة أخرى مخالفة لها، إنها الرؤية اللحظية المتغيرة للفرد الواحد ذاته.

خلاصة رأي د. محسب في الاستعارة الإدراكية:

يعرض د. محسب خلاصة ما وصل إليه تحليله للاستعارة كعملية إدراكية في قوله: «أرد البحث أن يستلفت النظر إلى أوجه الاختلاف الإبستمولوجي الذي قدمته المقاربة الإدراكية في درس الاستعارة ... يستطيع البحث تقرير ما يلي:

١ـ أن الاستعارة طريقة أو نظام في بناء الذهن الإنساني للمعرفة اكتسابًا وإنتاجًا.

٢ـ أن ثمة أساسًا جسديًا للمعنى والخيال وللاستدلال، ومن ثم فإن أبنية الاستعارات ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتجربة الجسد في العالم.

٣ـ أن هناك ما يمكن أن يسمى بالنسبية الإدراكية وراء اختلاف الثقافات في الاستعارات (استعارة الصورة) ولكن ثمة (عموميات إدراكية) في البني الاستعارية التصورية.

٤ــ أن الاستعارة التصورية تمثل وسيلة ناجعة في الكشف عن الأبعاد الإيديولوجية للخطاب» [(١)]

إذا نظرنا إلى ما وصل إليه د. محسب من نتائج نجد أنه:

أـ يعيد الاستعارة إلى مكان إبداعها وهو الذهن، لتصبح وسيلة لإنتاج المعرفة واكتسابها.

---

(١)) الإدراكيات:١٨٩.

ب ـ يدرج الجسد ضمن آلية صنع الاستعارة وفهمها. وهذا مـن بقايـا النظريـة العرفانية بذهنه.

ج ـ يوجد اختلاف في إدراك الاستعارة بين الشعوب نتيجة لاختلاف الثقافات، ورغم هذا توجد إدراكيات مشتركة عامـة بـين الشـعوب تجعلهـم يتفقـون في بنـاء استعارات تصورية مشتركة.

د ـ يري أن الاستعارة وسـيلة للكشـف عـن الفكـر المختفـي وراء الخطـاب، وتوجه صاحبه الديني والسياسي.

نتائج النظرة الإدراكية للاستعارة:

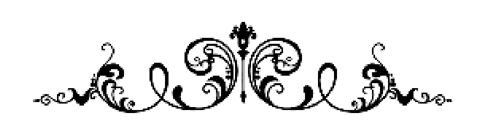
١ـ هذا التوجه في تفسير الاسـتعارة يعـد مقدمـة لبيـان عمـل المـخ في تحليلـه وإبداعه للاستعارة.

٢ـ يعطي نظرة أوسع وأشمل لعمل الاستعارة ودورهـا في التفاعـل بـين البشـر وتفاعلهم معًا.



الباب الثاني

الاستـــــعارة العصـــــــبية



مقدمة

ماذا نعني بالاستعارة العصبية؟ إنه توجه جديد في دراسة الاستعارة أخذتُ على عاتقي كشف اللثام عنه، فالاستعارة عملية عصبية يتم تمثيلها وإنشاؤها في الدماغ، مما يجعلنا نعيد النظر إلى آلة صنعها وهو الدماغ، لقد دفعنا للدخول بعمق في هذا الباب ـ على الرغم من صعوبته ـ ما وجدناه لدى علماء المخ والأعصاب من بحوث جادة التحمت بالأدب وعالجته بعمق مما غيّر فهمنا حول كثير من قضايا الأدب، لقد ارتبطت الفنون والآداب بالعلوم العصبية؛ نتيجة دخولهم معًا ضمن العلوم المعرفية التي شملتهم، نظرً لارتباطهم بالدماغ ودوره في صنعهم، وكانت الاستعارة من بين هذه الفنون الأدبية التي تظهر عمل الدماغ، لذا كانت دراستنا للاستعارة قائمة على الجانب العصبي في إبداعها وعمل الدماغ فيها.

وجاء هذا الباب لدراسة الجانب العصبي في الاستعارة في عدة فصول هي:

الفصل الأول: مقدمات الاستعارة العصبية.

الفصل الثاني: الاستعارة العصبية في الدماغ.

الفصل الثالث: الصورة الذهنية والانطباعية والاستعارة في الدماغ.

الفصل الرابع: الاستعارة بين الصور الذهنية والخيال.

الفصل الخامس: الانتقال المجازي والإبداع الاستعاري.

الفصل السادس: الفضاء الإبداعي والفضاء الذهني والفضاء الاستعاري.

الفصل السابع: أنواع الاستعارة العصبية.

الفصل الأول

مقدمات الاستعارة العصبية



قبل أن نمضي في بيان الاستعارة العصبية نعرض لمقدمات حولها لنفهم ما حقيقة الاستعارة كبنية عصبية، وذلك من خلال عدة محاور هي:

المحور الأول: ما الاستعارة العصبية؟

المحور الثاني ـ تساؤلات حول الاستعارة العصبية.

المحور الثالث: هل الاستعارة تفكير خارج الصندوق؟ ولماذا؟

المحور الرابع: أفضل الاستعارات ما استقر في الدماغ.

المحور الأول: ما الاستعارة العصبية؟

إننا نعرض رؤية جديدة للاستعارة نرجو منها معرفة آلية إبداع الاستعارة في الدماغ، لنبين جانبًا غير مطروق فيها، فالاستعارة في حقيقتها عملية عصبية تصنع وتبدع في الدماغ، لذا يجب أن تدرس هناك في مكان إنتاجها (الدماغ). إنه توجه جديد ورؤية عميقة تحاول بيان حقيقة الاستعارة؛ مما سيغير كثيرًا من الأفكار والمفاهيم عنها. لكن هل الاستعارة بنية عصبية حقًا؟ أم هي إلهام ولا وحي؟ هذا السؤال يعد ثورة في مجال دراسة الاستعارة سينهض آلاف من الباحثين نحوه، ما بين مؤيد ومناهض، وهذه طبيعة الفكر الجديد أن يثير حوله النقاش والجدل وتختلف معه الآراء. ولا يقلل من شأنه كثرة المعارضين، كما لا يدهشه تأييد المؤيدين، فكلاهما يخدم الفكرة بكثرة الحوار حولها، مما تثبت أركانها، ويعمق البحث فيها؛ فتقبل أو ترفض.

أثبت علم الأعصاب أن الاستعارة ما هي إلا عملية عقلية عصبية يقوم بها

الجهاز العصبي للأديب المبدع؛ وذلك بخلق صور استعارية جديدة، يمكنه من خلالها إخراج مشاعره الخفية، فيستعين في ذلك بجهازه العصبي لخلق وإبداع صور استعارية جديدة، نتيجة امتلاكه عينًا لاقطة تمكنه من ملاحظة تقاربات وتشابهات بين الأشياء المتنافرة، بإبصار نقاط تشابه بينها، وخلق وإبداع نقاط تلاقٍ لم تكن ظاهرة فيها من قبل، مما يجعلها متقاربة ومتشابهة، حيث ينظر الأديب لجوانب لم تتطرق إليها ولم تدركها أي عين لاقطة، إنها عبقرية الأديب المبدع الآتية من نشاط خلاياه العصبية. هذا ما دفع ديتيرت إلى قوله: «لقد تم تناول موضوع كيفية تحفيز التفكير الإبداعي مرات عديدة عبر التاريخ. وفي هذه المرة نعرض فكرة مكونات العقل للتحول والتغيير، وعلى الرغم من ذلك فإن الوسيلة الوحيدة التي تكررت مرارًا. هي استخدام الاستعارة»[1]

إن الاستعارة إبداع، وتعد المعرفة من العناصر التي تصنع كل استعارة إبداعية برأس مبدعها، فيستطيع أن يستعير من معارفه السابقة ما يبني به إبداعاته الاستعارية الجديدة، لذا «يعتقد بعض الناس أن الإبداع والتفكير الخلاق يتطلب أفكارًا جذرية، راديكالية، وهذه الأفكار تأتي من **اللامكان**. وهذا الاعتقاد بعيد تمامًا عن الحقيقة؛ فالمعرفة مهمة جدًا في هذا التفكير الإبداعي (الخلاق) ... فعادة ما تتأسس الأفكار الجديدة على ترابط أفكار موجودة في الأصل، أو استعارة فكرة من موقف مشكل مشابه.»[2]

إن الأفكار الإبداعية الجديدة لا تأتي من فراغ، بل لا بد أن تُبنى على أفكار سابقة استعارها وطورها المبدع وغير وبدل فيها، وقد جاءته الأفكار السابقة واكتسبها بالتعلم، وبما حفظه من استعارات الشعراء الآخرين، فهو يعمل على الاستعارة القديمة وينمي فيها، ويبتكر استعارات جديدة ربما يكون هو الأول من أوجدها، فالاستعارة عملية عقلية إبداعية متطورة، يقوم الدماغ بصنعها من خلال ربطه بين أفكار وأشياء مخزنة في وصلاته العصبية، قد تكون متنافرة وتضادهن وقد

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٦.

(٢) حل المشكلات اليومية بالمنهج العلمي، كيف تفكر مثل العالم: ٢١٠.

تكون مترادفة.

المحور الثاني ـ تساؤلات حول الاستعارة العصبية.

قبل أن ننطلق في بيان العلاقة بين الدماغ والاستعارة لابد أن نضع في حسباننا أسئلة معينة نسعى جاهدين نحو الإجابة عليها، لنتأكد من أن الاستعارة عملية إبداعية عصبية من إبداع الدماغ وعمله، فندرس ونحلل الصور الاستعارية للشعراء على هذا الأساس؛ لنتبين من استعارتهم الآتي:

١ـ تأثير استعارية حفظها الشاعر بذاكرته لشعراء سابقين ومعاصرين له.

٢ـ ما أبدعه الشاعر من استعارات جديدة مقارنة بما أبدعه وابتكره غيره.

٣ـ مدى صحة عبارة (سرقات أدبية) وهل توجد سرقات استعارية أيضًا؟

٤ـ حقيقة ما قيل حول سرقات المتنبي الشعرية، ومدى صحة هذا القول.

٥ـ الفرق بين: التناص والسرقة الأدبية وتوارد الخواطر بين الشعراء.

٦ـ كيف يفكر الشاعر خارج الصندوق، فيتحرر من أفكاره القديمة ليبدع؟

٧ـ أثر حرية الإبداع على لغة الشاعر مما يضطره ليخرج على قواعدها.

٨ـ آلية عمل المخ بخلاياه العصبية ووصلاته في إبداع الاستعارة الجديدة.

٩ـ ما يميز الاستعارة المبتكرة عن الاستعارة المبتذلة، وكيف تبقى حية؟

١٠ـ هل الاستعارة تصور عرفاني أم عصبي تصنعها خلايا مخ المبدع؟

١١ـ ما الذي يحفز الشاعر لإبداع استعاراته؟ هل نشاط خلاياه العصبية؟

١٢ـ ما الفضاء الذهني والفضاء الإبداعي؟ وفي أيهما تُصنع الاستعارة؟

نحاول هنا الإجابة عن تلك الأسئلة من خلال نظرية جديدة (**نظرية الاستعارة العصبية**).

المحور الثالث: هل الاستعارة تفكير خارج الصندوق؟ ولماذا؟

سؤال يضع فكرة الاستعارة على المحك، فالاستعارة في أساسها عملية إبداع وابتكار لفكر جديد يطرحه المبدع من خلال استعارته المبتكرة وتصوره غير النمطي للأشياء ورؤيته الخاصة لزاوية غير مطروقة فيها، تجاوز بها التفكير النمطي المتكرر، فالاستعارة انطلاقة حدث في دماغ المبدع ليتحرر فيصنع كل جديد. «إن العبارة، النمطية المستخدمة في الإشارة إلى التفكير الابتكاري الإبداعي هي الاستعارة القائلة بالتفكير خارج الصندوق» [1] ونعني بالتفكير خارج الصندوق الخروج على التفكير النمطي المتكرر في نظرتنا إلى الشيء والتفكير فيه من جانب غير مطروق فيه، وهي زاوية رؤية المبدع الجديدة التي يبدع من خلالها استعاراته الجديدة.

التفكير خارج الصندوق يعني استبعاد المبدع أكثر المعارف المدونة في دماغه عن الشيء (الصور النمطية للشيء)، ليراه بصورة جديدة في إطار جديد يصنعه له من معارف مكتسبة حديثًا عن الشيء، أو يصنعها من خلال ربطه بين هذا الشيء وأشياء أخرى، وخلقه علاقة جديدة غير منظورة من قبل. فأبعد عن تفكيره في لحظة الإبداع كل ما يعرفه عن الشيء (تقريبًا) حتى لا يشل تفكيره، ويقيد إبداعه وابتكاره لكل جديد، فيراه من زاوية أخرى غير مطروقة فيه، فـ «الاستعارات الثابتة المبتذلة قد تحبسنا في قفص محدد، وكأنك تضع بطاقة تعريف مميز لمجال خبرتك، الأمر الذي يحُد من الفرص المتاحة أمامك ويقلل من المرونة اللازمة للانتقال إلى مجالات جديدة. وقد تنتشر تلك الاستعارات وتكون مفعمة بالعاطفة ومألوفة بشكل غير مرغوب.» [2]

تُأثر الاستعارة بالخروج على الصندوق على دماغ المبدع؛ فتجعله يدخل في صراع مع نفسه (بين ما يعرفه سلفًا، وما يعرفه الآن، وما يريد أن يبدع له تصورًا

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٦.

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٧.

جديدًا) ليفهم كل شيء حوله، فيعيد العبارة (بوصفه المتلقي الأول للعبارة) على سمعه ويكررها، ويقارن بين ما في وصلاته العصبية من معارف سابقة عنها وما يسمعه من معارف جديدة تخالف ما في دماغه عنها.

أما المتلقي السامع له؛ فيقوم بالتدريب على هذه الاستعارة المبتكرة الجديدة بتكرارها على سمعه، فهناك نوع من الاستعارة يحتاج لمجهود عقلي لفهمها، فماذا يفعل المتلقي؟ يقوم بجمع كل ما في خلاياه العصبية ووصلاتها من معارف سابقة، ويحاول الخروج عليها والسير وراء ما في ذهن المبدع وإبداعه ويتتبعه، كي يتمكن من إدراك مقصوده من هذه الاستعارة، وهو النوع الذي استحسنه القدماء في الاستعارة، (الاستعارة التي تجعلك تُعْمل ذهنك كي تفهمها، أي تلجأ إلى ذهنك بالتفكير فيها كي تفهمها)، وهي في حقيقتها خروج بالذهن عن المعتاد في التفكير النمطي حول الواقع المادي للأشياء إلى صورتها المجازية التخييلية بالنظر إلى جانب غير مطروق فيها. «إنك تدخل في تحد مع نفسك حتى تستوعب أنماط المعلومات التي كانت خارج نطاق وعيك عند استخدامك للاستعارات. إن ممارسة استخدام تلك الاستعارات يشبه إلى حد كبير استخدام عضلة معينة في صالة الألعاب الرياضية، وفي هذه الحالة فإنك تقوم بتدريب العضلة المسؤولة عن استيعاب تلك النماذج أو الأنماط لتحقيق النتائج التي بذلت قصارى جهدك لتصل إليها.»[1]

إنك كسامع للاستعارة الإبداعية الجديدة لابد لكي تفهمها أن تُعْمِل ذهنك في التفكير فيها، فتبذل جهدًا عقليًا وتركيزًا ذهنيًا لتفهمها، وكل ما يحدث الآن في دماغك لفهمها هو عملية عصبية؛ تجمع فيها كل معارفك عن الصورة الاستعارية الجديدة، ثم تُعْمل ذهنك في البحث عن العلاقة التي أنشأها المبدع بين الأشياء المتنافرة أو المتضادة، وكيف ربط بينها؟ هنا تدرك أنت كسامعٍ لهذا الإبداع

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٨.

الاستعاري **القيمة الإبداعية** لهذه الاستعارة، ومن ثم تقدر عظمة إبداع هذا المبدع.

المحور الرابع: أفضل الاستعارات ما استقر في الدماغ.

«إن أفضل الاستعارات يمكن أن تحقق نوعًا من الإقامة الدائمة في أذهاننا، ويمكن ملاحظة إمكاناتها التحولية كأن نقول: إن الاستعارة هي نوع من الفسحة الذهنية السحرية المتغيرة، بحيث يصبح شيء ما للحظة شيئًا آخر، وفي تلك اللحظة يُنظر إلى هذا الشيء نظرة جديدة تمامًا.»[1]

هذا القول يبين الحقيقة العصبية للاستعارة، فهي تربط بين الأشياء في الدماغ، وهي تُصْنع في الدماغ، وتنطلق منه، كعملية إبداعية يقوم بها المبدع، مما يجعلها أكثر إقامة واستقرارًا في دماغ المتلقي، فتستقر في مكان مماثل لمكان إبداعها (دماغ المبدع) في (دماغ المتلقي). فإن الجيد من الاستعارة ما يظل قارًا في الدماغ بعد سماعه، حيث يدركها المتلقي كما أدركها المبدع في لحظة إبداعه. وهنا يجب أن يُطرح هذا السؤال: لماذا تظل الاستعارة قارةً في الدماغ؟ لأنها صُنعت في دماغ المبدع بين خلاياه ووصلاتها، لتنقل وتُدون بخلايا ووصلات المتلقي، لذا تظل ثابتة بها، فقد صُنعِت عن قناعة المبدع بها أولًا، بعد التفكير بها، لذا تحتاج إلى قناعة جديدة تحدث بدماغ المتلقي كي يتغير مفهومه السابق ويستبدله بالجديد الذي جاء في الاستعارة الجدية.

إن عملية الإبداع الاستعاري تنطلق من الدماغ، فأساسها التحرر الذي يصنعه دماغ المبدع بإعطائه (للحظة) فرصة ليتحرر من قيوده النمطية المعتادة والمتكررة في تفكيره، إنها ومضةُ الإبداع ولحظة الخلق التي يُمنح فيها فرصةً لتغيير الواقع ليراه بصورة جديدة، فيبدع دون تقيد بما اعتاده من تفكير نمطي، إنه جوهر الإبداع العصبي في الاستعارة يجب إدراكه أولًا.

ولكن ما هذه اللحظة؟ إنها لحظة أو ومضة الإبداع أو لحظة الاستشراق، حيث يدرك المبدع فيها (ولو للحظة) فكرةً، تظهر كومضة سريعة ثم تختفي، فيُرى جانبًا

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٦.

جديدًا في الشيء يشبه جانبًا في شـيء آخـر، فينطلـق ليبـدع تصـورًا جديـدًا يجمـع بينهما، فيربط في تلك اللحظة بين الشيئين في صورة استعارية إبداعيـة؛ إنهـا لحظـة سحرية سريعة الظهور سـريعة الاختفـاء، تحـدث في الـدماغ فجـأة فتغيـر تصـورًا راسخًا فيه عن الشيء. إذن الإبداع الاستعاري عملية عقلية عصبية سـحرية تعطـي الدماغ فسحة من الوقت؛ يتحرر فيها مـن كـل تصـور سـابق، إنهـا لحظـة الإبـداع والخلق لتصور جديد.

وينطلق هذا التصور الجديد من تصور قديم لخلفيـة سـابقة مسـتقرة بدماغـه، لكنه قام بالثورة عليها ليتحرر منها ويغيرها، ليبـدع الجديـد. لكـن إذا لم يكـن هـذا التصور القديم موجودًا سلفًا، فمن المحال على المبدع، مهما كان عبقريًا، أن يبـدع تصورًا جديدًا للشيء دون هذه الخلفية السابقة الموجـودة في دماغـه، كيـف يبـدع تصورًا عن شيء لم يره قط من قبل؟ فالقديم كان مُخزَّنًا في دماغ المبدع ووصـلاته، في شكل صور ذهنية، ثم جاء المبدع فأنشأ هذا الجديد وأبداعه عـلى أنقـاض هـذا القديم، فغيَّر وبدَّل فيه، فالاستعارة ـ كما يرى أرسطو ـ اسـتبدال القـديم بالجديـد الذي تم إبداعه، وهو يحتاج ـ كما قال أيضًا ـ إلى عين لاقطـة لتلـتقط هـذا التشـابه بينهما، غير آبهة بالتنافر الذي بينهما.



الفصل الثاني

الاستعـــارة في الدمـــاغ

نتحدث هنا عن آلية صنع الاستعارة في الدماغ، لكن هذا لا يغير فهمنا السابق عن الاستعارة ووظيفتها الذي طرحته النظريات الحديثة (العرفانية والمزج المفهومي غيرهما) عنها. فما الجديد في عملنا إذن؟ إن عملنا يقوم على دراسة آلية صنع الاستعارة في الدماغ، ودور خلاياه العصبية وتشابكاته ووصلاته في إبداعها، مما سيغير فهمنا لها، بالنظر إلى جانب جديد فيها، وعمل الدماغ في صنعها، هذا لا يلغي الفهم السابق عنها، بأنها بنية تصورية (يقوم فيها الذهن بتصور أشياء ومعاني وتخليقها بالربط بين الشيئين والمزج مفهوميًا بينهما)، فقد قدمت الاستعارة العرفانية تصورًا عن آلية صنع الاستعارة بوصفها عملية بناء تصور ما عن شيء من خلال تصور راسخ في ذهننا عن شيء آخر، وعملية إسقاط بينهما (الهدف والمنبع)، فكانت نظرية جديدة بما قدمته من تصور عن الاستعارة في ضوء النظرة العرفانية للاستعارة، ثم خرجت من عباءتها نظرية المزج المفهومي، لكننا نسعى هنا إلى شيء جديد،وذلك بالنظر إلى جانب جديد في الاستعارة فما هو؟ إننا ندخل بعمق في دراسة الاستعارة بالنظر إلى عمل الدماغ في إبداعها. إنه توجه جديد ينظر إلى الاستعارة نظرة مادية نرصد فيها لحظة إبداع الاستعارة في دماغ المبدع، وما يُثار بمركزه عند إبداعها (في القشرة قبل الجبهية للفص الأيمن من الدماغ)، وهو ما سنعرضه النقاط الآتي:

١ـ الآلية العصبية وصُنع الاستعارة.

يمكننا متابعة آلية صنع الاستعارة بمراحلها المختلفة التي تمر بها الدماغ حتى يبدع استعارة جديدة، وذلك متابعته عندما يثار وينفعل بشيء ما، فنجده

يستدعي من الذاكرة نماذج استعارية مخزنة به تشابه ما يثار الآن داخله مـن شـعور وانفعـال، ثـم يـدمجها معًـا مـع نمـاذج خبـرات أخـرى اكتسـبها في حياتـه، فيـتم الاستدعاء بتُنشّيَط الخلايا العصبية ووصلاتها وتشابكاتها؛ لتضخ كل مـا فيهـا مـن استعارات مشابهة لها؛ لتقوم خلاياه العصبية بالربط بين الصور الاستعارية القديمة والصور الحديثة الآنية، فتقفز صور ذهنية من داخل ذاكرته، (صـور ذهنيـة قديمـة تهيمن وتسيطر عليه)، نتيجة عمل هذه الخلايا يتوجه الدماغ ناحية صورة استعارية جديدة لتخلق فيه صورًا استعارية جديدة في فضائه الإبـداعي، فتتولـد مـن صـوره الاسـتعارية السـابقة صـورًا اسـتعارية جديـدة. سـنعرض لآليـة خلـق الاسـتعارة ومراحلها من خلال صور استعارية لبعض الشعراء في الجزء التطبيقي.

مخ الأديب لمّاح لكل ما يحدث حوله، ونحو كل اختلاف يلاحظه في عالمـه أو صفة بارزة يدركها فيما يراه، فيلتفتُ إليه وينظر له بعمق وتـدبر، فتنقـل حواسـه هذه الصورة إلى مخه فيدركها، فينفعل بها ليبدع اسـتعارة جديـدة، اسـتعارة تصـور هذا الاختلاف أو الصفة الغريبة التي نقلت له، فيصنع رباطًا بين هذه الأشياء مهمـا كان اختلافها أو تنافرها. ليخرج في صـورة تبـين مـا رُسِـم في دماغـه حولـه أو قـل تصـوره الخـاص. ونظـرًا لأن البشـر متفـاوتون في إدراكهـم لهـذا الاخـتلاف وملاحظتهم لهذا التنافر؛ فيصنع كل إنسان بآلته الخاصة (دماغه) صـورًا مختلفـة، بعضها تقليدي نمطي مكرر وبعضها جديد لم يُسمع به من قبل، فيلج بابًـا لم يطرقـه أحدٌ قبله من خلال إبداعه صورًا استعارية جديدة. مما يؤدي إلى خلخلـة الأعـرف المتفق عليها تجاه هذا الشيء، فرُؤية الفرس يتكلم في دنيا الناس لم يحدث قط، لذا عندما يقول عنترة بن شداد عـن فرسـه: (فشـكا إليِّ بعبـرة وتحمحـم). يكـون قـد خلخل الأعراف، وجعلنا نرى الأشياء بصورة تخالف واقعهـا المـادي. لكـن هـل رأي عنترةُ فرسَه يكلمه بالفعل؟ ومن أين أتاه هذا التصـور؟ هـذا السـؤال يجعلنـا نتوقف عند قضية كبرى، هي أنه لابد أن خلـف هـذا التصـور آلـة مبدعـة تصـنعه، جعلته يخرج علينا بهذه الاستعارة وهذا التصور، لكنه يتدارك ذلك بقولـه (ولكـان لو علم الكلام مكلمي) بما يعني أنه مستقر في خاطره وذهنـه حقيقـة أن الفـرس لا

يتكلم. ولم يكن عنترة المبدع الوحيد لهذه الصورة الاستعارية، فهو ليس أول من أبدعها، لذا نجد غيره صنع مثل هذا التصور، لماذا؟ لأنهم جميعًا يمتلكون آلة الإبداع نفسها (الدماغ) التي مكنتهم من صنع هذه الاستعارة وغيرها.

إننا نبحث عن آلة داخل المبدع في أي زمان ومكان تصنع هذه الاستعارات الإبداعية، إنها دماغه بخلاياه ووصلاته وتشابكاته التي تعمل في صمت، بعيدًا عن الفرد نفسه، فعندما تُثار خلاياه وما بينهما من مركبات كيميائية؛ فإنها تحفز خلايا المخ على التجمع في صورة تجمع خلوي، للتفكير في صنع عبارة تصور الحدث الآني بدقة وصورة ورؤية إبداعية جديدة خاصة بهذا الفرد دون غيره. إنها آلة صنع وإبداع ذات مواصفات خاصة بكل فرد لا تتطابق مع أختها من الآلات. إذن، فكل إبداع هو عملية عصبية خاصة بهذا المبدع؛ لذا يجب أخذ القضية على هذا النحو وبهذا التصور لنفهمها (أي النظر إلى كل شاعر نظرة خاصة في استعارته).

إذن، عملية إبداع الاستعارة تبدأ وتنطلق من الدماغ؛ لهذا فلها حيثية خاصة وعلاقة ومعاملة متميزة بهذا الجهاز لكي يبدع ويعمل في صمت. لذا لا نستنكر على المبدع أن يذهب إلى مكان هادئ، يكون مستقلًا منعزلًا عن الناس، يجلس فيه منفردًا بعيدًا عن ضجيج البشر، كسكون الليل مثلًا، ليسمع صوت دماغه وخلاياه العصبية وهو يبدع، ويحاوره ويكلمه ويجادله ويخالفه أو يوافقه. حتى يصلوا إلى نتيجة لهذا الحوار والصراع هي إبداع شيء جديد أو استعارة غير نمطية، فيسرع بتدوين ما وصل إليه. إذن لا شيطان شعر يأتي للشاعر أو ينزل عليه الوحي والإلهام كقول الفلاسفة، أو يسبح مع اللاوعي واللاشعور في أعماق نفسه لتخرج مكنونها، كما قال علم النفس.

إن الإبداع الأدبي ينتج من عمل خلايا المخ ووصلاته، وذلك بالجمع بين الأشياء المتنافرة، والربط بينها، اكتشاف علاقة ما بينها، عندما تثار بحدث ما أو بصورة يرها الآن وبين ما يحفظه بذاكرته سابقًا. إن عملية الربط هذه بين الأشياء تعد أساس عملية الإبداع، وقدرة خاصة يتفاوت فيها المبدعون، وهي تقوم على

عمل الدماغ الذي يصنع هـذا التقـارب، ويخلـق منـه علاقـات تجيـز الـربط بـين المتنافرين، مستعيناً بما يملكه من معارف مخزنة في ذاكرته حـول الشـيء، كـذا مـا يحفظه من صور استعارية دونها بتشابكاته العصبية، وعناصـر تداوليـة واجتماعيـة وثقافية ودينية وخبرات جُمِّعتْ معًا، وكونت هذه الصور، فيمزج المبـدع ويؤلـف بينها بواسطة خلاياه العصـبية في تجمـع خلـوي خـاص بهـا، ليخلـق منهـا صـورة استعارية جديدة، مما يجعل هذه الصورة تبدو في أول وهلـة أنهـا جديـدة لم يُسـبق إليها؛ فلو فتحنا صندوقه الأسود (ذاكرته بمـا حفظـه مـن أشـعار غيـره، وخبراتـه البيئية) سنجد نماذج لها مخزنة فيه، إنها خلفية الشاعر الذي ينطلـق إبداعـه منهـا، وما صنعه هذا الشاعر المبدع. أما تفكيره خارج الصندوق فهو خروجه على التفكير النمطي المتكرر، بإعادة صياغة هذه الأشياء معًا وصهرها في دماغه ليبدع اسـتعارة جديدة مبتكرة.

٢ ـ الاستعارة خلق وإبداع علاقات جديدة.

لماذا تعد الاستعارة إبداعًا وخلقًا جديدًا؟ لأن مبدعها يقيم علاقة بين أشياء متنافرة وغريبة أحيانًا من خلال اسـتعاراته الجديـدة، بـل إننـا نسـتنكر عليـه هـذه العلاقة في بداية الأمر بل يدهش هو نفسه منها بعد إعادة تفكيره فيهـا قـائلًا: كيـف فعلت هذا؟ إنه لم يعمد لخلقهـا أو صـنعها إنمـا هـي مـن عمـل خلايـاه العصـبية ووصلاتها وتشابكاتها وما بها من معـارف يـتم الـربط بينهـا فيمـا يعـرف بـالتجمع الخلوي بين خلاياه ووصلاته، لتنشئ علاقة بينهما ثم تلقيها عـلى لسـانه في صـورة عبارة استعارية، يقول شيفلر: «قد تقودنا الدعوة التي يقدمها التعبير الاستعاري إلى إعادة التفكير في مادة قديمة على ضوء تصنيفات جديدة (العقل باعتباره كمبيـوترًا) أو إلى تأمل ظواهر مكتشفة حديثًا تتعلق بالمتوفر فعليًا (الثقوب السوداء في الفضاء بوصفها مكانس كهربية) ... كثيرًا ما تكون الاستعارة بمثابة مجس لارتباطـات قـد تحسـن فهـم التقـدم النظـري أو تسـتلهمه. يـتجلى هنـا الـدور الخـلاق للتعبيـر الاستعاري، حيث إنه لا يقرر ببساطة نظائر، بل يستدعيها مـن جديـد، لمزيـد مـن الفحوص المباشرة وتجريبها ... بينما تزدهر بعض الارتباطـات، تضـعف أخـرى

وتموت، فالتقدم في الفهم إنجازًا دائمًا، ولا يكون أبدًا نتيجة سابقة.»[1]

٣ ـ من أين تأتي الاستعارة للمبدع:

هل نخطط لصنع الاستعارة؟ وكيف نبدع استعارة جديدة مبتكرة؟ إنها تلقي على مبدعها نتيجة عمل خلاياه العصبية التي تفاجئه بهذه الاستعارة المبتكرة فهي تعمل في صمت «إن مؤلف الاستعارة ليس لديه مفتاح خاص لمضمونها، أو مدخل مميز إليها، أو حقوق ملكيتها. قد يندهش مبدع الاستعارة نفسه. وقد يقودنا البحث الذي يقدمه المنطوق الاستعاري إلى إعادة التفكير في مادة قديمة في ضوء التصنيف الجديد أو تأمل الظواهر المكتشفة حديثًا بمصطلحات متوفرة بالفعل.»[2]

الاستعارة الجديدة من عمل الدماغ، لذا «في ابتكار الاستعارة يمكن للمرء نفسه أن يندهش، ...وقد سادت خطأً، وإن تكن ضمنية؛ إن منتج التعبير الاستعاري لديه مفتاح خاص لفهمه ويمكن فقط للمستمع أو القارئ أن يكافح ليعثر عليه، إن منتج أي تعبير، استعاريًا أو غيره، قد يجد تفسير ما قال صعبًا أو محيرًا، وقد تدهشه نتيجة التأمل في الأمر، الدور التفسيري المتعلق بأي تعبير لا يتعارض مع دور المنتج، حتى حين يكون هدف التعبير اتصالًا مباشرًا.»[3] الاستعارة فيض من عمل الدماغ، يأتي فجأة على لسان المبدع، لذا يندهش منها، وهذا الاندهاش يبين أنها آتية من مستوى أعلى فوق سلطة المبدع نفسه.

٤ ـ الشبكة العصبية وتنمية الاستعارة: (شبكة الإبداع الخلاق):

كيف **تتخلق** الاستعارة في الدماغ؟ وكيف تنمو وتتوالد لتبدع استعارات جديدة؟ يظهر هذا بصورة كبيرة لدى المعلم عند تعليمه طلابه كيف يبدعون الاستعارة، حيث يبدأ المعلم في تعليمه لطلابه باستعارة واحدة، ثم ينمي هذه

---

(١) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس:١١٠.

(٢) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس:٩١.

(٣) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس:١٠٩.

الاستعارة لتصبح عدة استعارات، ثم توضع في شكل مجموعات، ثـم يـربط بينهـا لتكون شبكة من الاستعارات المترابطة، ثم يطلب من الطالب فعـل هـذا الشـيء، فيكتسب الطالب قدرة على تنمية الفكرة وتفريعها، والربط بينها وبين فروعهـا مـن خلال أمثلة وصور ذهنية تصنعها الاستعارة الأولى في الفضـاء الإبـداعي للطالـب، وهو ما يعد تدريبًا على إبداع الاستعارة وابتكارها.

«يؤكد المؤلفان عـلى جـدوى تكـوين مجموعـات مـن **الاسـتعارات**. ابـدأ باسـتعارة واحـدة ووسـع نطاقهـا لتشـمل أُسـر ومجـالات ومجموعـات مـن الاستعارات المجمعة. وبدلًا من كونها أمرًا تفسيريًا فإن مجموعـات الاسـتعارات هي في الواقع تركيبيـة مـن الشـبكات؛ بحيـث تكـون المفـاهيم عنـد نقطـة معينـة والاستعارات عند نقاط أخرى. نظرًا لأن طريقة تجميع هذه الاستعارات وحجمها يعتمدان على الخيارات الشخصية، فإن إنشاء شبكات من المفـاهيم والاسـتعارات يشترط وجود عنصر الارتجال. وهذا العمل وحده يوفر بدايات خلّاقة »[1]

إن أساس الإبداع في أي شيء هو الارتجـال، فهـو يفـتح البـاب عـلى مصـرعه للمبدع لينطلق بلا قيد في كل اتجاه، ليبدع ويبتكر ما لم نتوقعه من صور وابتكـارات جديدة. ولكن من أين يأتي الانطلاق الإبداعي للمبدع؟ إنه يأتيه من حريـة خلايـاه العصبية في التفكير، ومن ثم حرية الإبداع. إنها تنطلق بـه في كـل اتجـاه، فتعمـل في دأب وبلا ملل، ضمن شبكة مترابطة من الخلايا، فتصنع تجمعًا خلويًا لتناقش فيـه المشكلة الآنية، فيبدأ بالاستعارة الأولى كفكرة أساسية ينطلق منها إلى أفكار جديدة في كل اتجاه، فتنمو وتتطور وتتعدد إلى استعارات كثيرة، نتيجة ما بـين الخلايـا مـن تواصل، فكل خلية تتصل بأختها عن طريق محاور في نهايـة كـل خليـة، تنقـل مـن خلالها ما لديها من استعارات سابقة، ثم تنمي كل خلية الاستعارة الأولى وتضـيف إليها تصورها الخاص وما لديها من أفكار وزاويا رؤيـة جديـدة للحـدث؛ لتتعـدد الاستعارة وتنمو.

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٨.

مثال: (إن العالم بأسره ما هو إلا مسرح كبير)

يمكن أن نصنع من هذه الاستعارة الواحدة عدة استعارات مثل:

١ـ تعلم من مسرح الحياة الصبر.

٢ـ من يصعد على مسرح الحياة يتعلم أكثر.

٣ـ الناس نجوم على مسرح الحياة.

وغيرها من استعارات يمكن أن نجمعها تحت مفهوم واحد هو (الحياة مسرح)، فتترابط هذه الاستعارات وتنمو وتتعدد لتكوّن مفهومًا خلاقًا، وتبدع منه عددًا كبيرًا من الاستعارات المجمعة.

كيف يحدث الخلق الإبداعي في الدماغ؟ ما آلية تخليقه فيه؟ كيفية تنميته؟ ما دور الشبكات العصبية في صنع هذا الإبداع؟ نعود فنفصل القضية ونشرحها بصورة أخرى، لماذا؟ لأن صنع الاستعارة في الدماغ ونموها وتعددها؛ قضية تحتاج إلى تفكير وتفصيل وتدبر لكيفية صنعها. يبدأ الأمر بتفكير الفرد في قضية ما، فيجمع ما في ذاكرته كل الأشياء المتصلة بهذه القضية مما تشابه أو تقارب أو ما اختلف معها، في شكل مجموعات تكوّن شبكة من العلاقات التي تربط بينها؛ مما يخلق منها فكرة واحدة جديدة مترابطة حول هذه القضية، ثم تنمو وتتوالد باتصالها بقضايا وأفكار مشابهة لها، لتدخل ضمن شبكة هذه المجموعة، فتقوم الخلايا بصنع تجمع خلوي يضم كل العصبونات التي لها علاقة بالقضية إلى جوار كل الوصلات المتصلة بهذه الخلايا وما دون فيها من معارف؛ مما يؤدي إلى خلق فكرة جديدة، بل أفكار تظهر وتتوالد من هذه المجموعة نتيجة التواصل بين تلك الأفكار داخل شبكة واحدة، ثم يتم توسيعها بهذه الصورة المبدعة لصنع أفكار جديدة. إنه الإبداع الذي يصنعه الدماغ بربطه بين جوانب كثيرة في الأشياء، وخلق علاقات بينها، مما ينشئ شبكة من العلاقات والروابط تصنعها خلايا الدماغ ووصلاته، وتظهر في صورة شبكة الإبداع الاستعاري تنمو وتتوالد لا يمكننا تجاهلها.

٥ ـ المخ وتحفيز الاستعارة:

أ ـ الاستعارة تحفز الدماغ نحو التفكر الإبداعي.

ما العلاقة بين الاستعارة والإبداع؟ هل تحفز الاستعارة دماغ المبدع نحو الإبداع؟ إن المقصود بتحفيز الدماغ أنها تُحفزِّ التفكير الإبداعي داخله، فهي تدفع الدماغ إلى الخلق والإبداع، فكثير من إبداعاتنا تنشأ من عبارة استعارية واحدة، يولد المبدع منها استعارات كثيرة، حيث يتم توليدها من هذه الاستعارة، كيف يحدث هذا؟ يقول رودني «تم تناول موضوع كيفية تحفيز التفكير الإبداعي مرات عديدة عبر التاريخ. وفي هذه المرة تعرضت فكرة مكونات العقل للتحول والتغيير. وعلى الرغم من ذلك فإن الوسيلة الوحيدة التي تكررت مرارًا هي استخدام **الاستعارة**»[١]

تستخدم الاستعارة كوسيلة لتحفيز التفكير الإبداعي لدى المبدع، ويمكن التحقق من صحة هذا بملاحظة عمل المبدع عند خلقه لصورة ذهنية جديدة بدماغه حول شيء ما أو عند تعليمه لنا فكرة ما أو شرحه لها؛ فنجد أنه يلجأ إلى استخدام الاستعارة لتحقيق هذا، فيستعير شيئًا ما ليصف أو يصور أو يشبه شيئًا آخر داخل ذهنه بإبداع صورة الاستعارية تصفه أو تصوره أو تشبهه، فتصبح الاستعارة وسيلة إبداع ومحفزًا للتفكير الإبداعي عامة، حيث تدفع المبدع للربط بين الأشياء بخلق علاقة ما بينها فتظهر في صورة إبداعية جديدة، فنرى جانبًا في الشيء لم نره من قبل، وهو ما يعنيه بتحفيز الاستعارة للإبداع بدماغ المبدع، إنها المحفز لإبداعنا.

ب ـ الاستعارة والإيحاء وتحفيز المخ:

تملك الاستعارة قدرة على الإيحاء ليس كما كنا نظن أن الفرد يهيم مع الكلمات والاستعارات فتوحي إليه بكثير من المعاني والتصورات والأفكار ليقول:

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٦.

هذه الاستعارة أوحت لي بهذه الفكرة، ولكن الحقيقة أن خلاياه العصبية تفاعلت مع وصلاتها فوصلت لهذه الأفكار المبتكرة، «التصريحات الاستعارية زائفة أو غير مقنعة، لكنها على الأقل متميزة في قدرتها الإيحائية ... إنها ناقصة معرفيًا، لكنها مع ذلك تحفز تداعي الأفكار التي قد تنتهي بحقائق مفيدة ... يحدث تداعي الأفكار، رغم كل شيء، استجابة لكل أنواع التحفيز اللفظي (ناهيك عن غير اللفظي)»[1]

ويشير شيلفر إلى دور المخ في صنع الإيحاء الاستعاري: «إن التصريحات الاستعارية ... قد تبدأ بوصفها فرضيات استعارية، لكنها غالبًا (دون تغيير في المحتوى) تنتهي إلى حقائق معترف بها، وقد تجمدت صفاتها التي كانت مذهلة ذات يوم في إشارات حرفية جديدة (إن المائدة تعج بالذرات ـ إننا نعيش في قاع بحر من الهواء)، يعالج العقل المعلومات أو يشكل الصور الذهنية ـ أكليشيهات حرفية، وبدأت التصريحات نفسها في الحياة كاستعارات جزئية.»[2]

إنه عمل المخ في تحويل الاستعارة لواقع مادي مقنع، بمعالجتها وفهما واقعًيا. «يمثل الوصف الاستعاري نفسه دعوة، لمبتكره وللآخرين لتطوير فروعه، ولا يعني تحديده أنه يستقبل رسالة مجسدة تمامًا، لكنه يعني أنه يعثر على أوصاف جديدة ومثمرة للطبيعة، أو يبتكرها» [3]

ج ـ كيف تحفز الاستعارة الإبداع في الدماغ؟

إن رؤية شيء جديد يستدعي من الذاكرة ما يشبهه، كذا عندما يسمع باستعارة ما أو عبارة مشهورة قديمة، هنا تقوم خلاياه العصبية بمقابلة بين الشيء القديم (استعارة وغيرها) مما يولد صورة استعارة جديدة، هي وسيلته لتصوير

(١) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس: ٨٩.
(٢) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس: ٨٩ ـ ٩١.
(٣) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس: ٩٠.

الشيء الجديد وفهمه.

مثال:

نعرض هنا نموذج لتحفيز الاستعارة التفكير الإبداعي لدى المبدع بهذا المثال، لاحظ هذا الشاعرً الذي أراد وصف خد الفتاة الأبيض وشعرها الأصفر ينساب عليه، فاستعار لذلك صورة الذهب عندما يسيل على صفحة من الفضة ليشبه بهما الصورة التي تكونت في ذهنه لخد الفتاة والشعر الأصفر ينساب على خدها الأبيض، فأبدع من خلال هذه الاستعارة صورة جديدة عدة استعارات؛ ربط فيها بين متنافرين، هما: ١ـ خد الفتاة = الفضة، وشعرها = الذهب. ٢ـ حركة انسياب/ سيلان الذهب على الفضة = حركة انسياب الشعر الأصفر على خد لفتاة الأبيض.

فكانت عبقرية الشاعر هنا في ربطه بين متباعدين متنافرين من خلال ملاحظته لشيء مشترك بينهما، هو حركة الانسياب في الصورتين، فاستدعى من ذاكرته صورة ذهنية (صورة الذهب ينساب على الفضة) ليشبه انسياب خصلة الشعر الأصفر التي تشبه حرف اللام عندما تنساب على خد الفتاة الأبيض، إنه إبداع حدث من خلال استعاراته التي خلقت روابط بين الآتي:

١ـ الذهب والشعر الأصفر.

٢ـ الفضة وخد الفتاة الأبيض.

٣ـ حركة انسياب الشعر على الخد وحركة انسياب الذهب على الفضة.

٤ـ خصلة الشعر الهابطة على خدها من خلف أذنها بحرف اللام.

لقد امتلك الشاعر عينًا لاقطة مكنته من صنع استعاراته، مما حفزه ليقول:

سالَ لامُ الصدغ في صفحتِهِ   سيلان التبر وافي الورقا.»[1]

---

(١) مع شعراء الأندلس والمتنبي سير ودراسات: إميليو غرسية غومث، تر/ د. الطاهر مكي، دار المعارف،١٩٧٨، ص٧٣.

٦ـ الاستعارة تحفز على التعلم والابتكار.

بعد أن عرضنا لعمل الدماغ وخلاياه في صنع الاستعارة، نعرض لما يمكن أن نستفيد من هذا الفهم والتصور في تحليل كثير من قضايا الاستعارة، فقد دخلت بقوة في كثير من شئون حياتنا وأعمالنا اليومية، فالتفسير العصبي يفسر كثيرًا من قضايا نستخدم فيها الاستعارة دون أن ندري بوجود استعارة فيها ودورها في ذلك، ومن هذه القضايا قضية التعلم والابتكار:

أ ـ الاستعارة وتنمية الدماغ بالتعلم:

إذا كنا نرى الاستعارة إبداعًا وخلقًا على نمط وبخلفية من الصور الذهنية المخزنة في دماغ المبدع، فإن الاستعارة تقوم بتوظيف الصور الذهنية المدونة بدماغ المبدع (ذاكرته)لاستخدامها في وظائف كثيرة منها عملية التعلم، حيث يوظف المُعلم ما في ذاكرة تلميذه من صور ذهنية قديمة، يستعيرها المُعلم بغرض نقل كثير من قضايا ومعارف جديدة إليه، وذلك بصنع صور استعارية يربط فيها بين هذه القضايا والمعارف، فيبتكر صورًا استعارية تضم هذه المعارف وتفسر له كثيرًا من القضايا والأمور المبهمة بالنسبة للتلميذ، لم يفكر التلميذ قط في وجود علاقة ما بينها،استطاع المعلم أن يوظفها.فالاستعارة تخلق روابط بين الأشياء المتنافرة، وتبتكر وتبدع أفكارًا جديدة تقوم أساسًا على هذه الروابط. فهذه الروابط أساس الابتكار والإبداع في الاستعارة وغيرها، فـ «من بين المجالات التي تم التطبيق **(الاستعارة) عليها** مجال التعلم.»[1]

مثال:

المعلم الذي أراد أن يعرف طلابه على جهاز رسم الأصوات (اسبكتو جراف) استعار جهازًا مشابهًا له ليخلق في ذهن المتعلم صورة ذهنية جديدة لهذا الجهاز، فاستعان بصورة ذهنية قديمة معروفة لدى المتعلم، وهي جهاز رسم القلب المعروف الذي يرسم نبضات القلب وتتابعها على ورقة من خلال إبرة خاصة،

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٨.

وهي وتشبه إبرة رسم ذبذبات صوت المتكلم على ورقة مشابهة لها. إنها في حقيقة الأمر عملية استعارة استعان بها المعلم كأشياء معروفة لطلابه ليعرفهم أشياء غير معروفة لهم. لذا «يقترح كل من ساجرين وجروبر أن الاستعارات قد تساعدك على فهم بعض الإشارات غير المألوفة عن طريق مقارنتها بما هو معروف. إن استخدام الروابط ذات المعنى يُعزز من القدرة على **التعلم والابتكار**» [1]

هذه الروابط تخلق صورة استعارية جديدة من خلال عمل الدماغ وخلايا العصبية ووصلاته وما بها من صور مشابهة، يستعيرها ليفهم شيئًا جديدًا، وهنا يظهر دور مركز من مراكز المخ في هذه العملية وهو ذاكرة المتكلم التي تمده بهذه الصور الاستعارية السابقة لينسج على منوالها كل جديد.

ب ـ تدريب دماغ المتلقي على فهم الاستعارة.

لا يكفي أن نجد مبدعًا يخلق استعارات جديدة فنُبهر بها، بل إننا في حاجة أيضًا لمستمع يفهم ما يقوله المبدع. إننا نحتاج إلى مبدع عبقري لخلق الاستعارة الإبداعية، وذلك بتدريبه الجيد على خلقها، وكذا إلى متلقي ليفهم هذه الاستعارة الجديدة، بتكرارها على سمعه. لذا فـ «إنك تدخل في تحد مع نفسك حتى تستوعب أنماط المعلومات التي كانت خارج نطاق وعيك عند استخدامك **للاستعارات**. إن ممارسة استخدام تلك الاستعارات يشبه إلى حد كبير استخدام عضلة معينة في صالة الألعاب الرياضية. وفي هذه الحالة فإنك تقوم بتدريب العملية المسؤولة عن استيعاب تلك النماذج أو الأنماط لتحقيق النتائج التي بذلتِ قصارى جهدك للوصول إليها.» [2]

إن إبداع الاستعارة يحتاج إلى تدريب للدماغ على صنع وفهم الاستعارات الجيدة، وذلك بسماع استعارات كثيرة في الأدب وفي كل فنون الحياة، مما يؤدي

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٨.

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٨.

إلى حفظها، ثم يخزنها الفرد في وصلاته العصبية في مرحلة تكوينه العقلي والشعري (لو كان شاعرًا) عندما كان راويًا لشاعر من الشعراء المعاصرين له. كذا المستمع الجيد، إنه مستمع عاش في وسط أدبي تعود فيه سماع الشعر الجيد للشعراء الكبار وتذوقه، ثم خزنه في ذاكرته واستدعاه كصورة ذهنية مدونة في ذاكرته، ليقابل بين ما يسمعه وما في ذاكرته سلفًا، لنقول مع النظرية العصبية: إن الاستعارة الإبداعية تحتاج للشاعر المبدع وللمتلقي المبدع يملكان ذاكرة مليئة بالصور الذهنية الاستعارية، وقد تدربا سلفًا على الشعر الجيد؛ وقدرة على الخلق والفهم، فكمل دائرة الإبداع لديهما.

٧ ـ الاستعارة والانفعال:

أين الانفعال في الاستعارة؟ «الاستعارات انفعالية، وليست إطلاقًا، أو أساسًا معرفية ... من المؤكد أن ليست لها نظائر انفعالية، إن انفعاليتها العالية هي ما يميزها عن التصريحات الحرفية، مما يجعل استبدالها متعذرًا[١]»[٢]

تملك الاستعارة قدرة على التعبير عن الانفعال أكثر مما تملكه الكلمة الصريحة (التعبير الحرفي)، فالاستعارة تتضمن انفعالًا ما، وتقوم على المراوغة الانفعالية في التعبير عنه، نحو «هل التعبير الاستعاري للطبيب (إنك تواجه صراعًا متصاعدًا من أجل حياتك) أكثر انفعالية من (توضح الاختبارات أنك مصاب بالسرطان)؟ وبصرف النظر عن المعايير التي يمكن تحديدها لمراوغة انفعالية، قد تشتمل عليها تعبيرات حرفية أيضًا بوفرة، كما يشهد تعبير قنبلة نيوترونية وتشرنوبل وليوكيميا. تنشأ الانفعالات في ارتباط حميم جدًا بالمعارف؛ تستجيب المشاعر للأشياء كما تُفهم وتُستوعب. لماذا ينبغي أن تكون تعليقات حرفية على الأمور أقل ارتباطًا بالحياة الانفعالية من التعليقات الاستعارية؟ ولماذا ينبغي

---

(١) (من المتعذر استبدالها) تظهر هذه الصعوبة عند ترجمتها فهي من الأمور الصعبة.

(٢) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس: إسرائيل شيفلر، تر/ عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠١٦ ص٨٨ .

إدراك الاستجابة الانفعالية للأمور بأن يكون التعبير بإشارة استعارية إلى هذه الأمور أفضل من التعبير عنها بإشارة حرفية؟»[1]

تملك الاستعارة قدرة تعبيرية عن الانفعال أفضل من التعبير الصريح والحرفي نظرًا لقدرتها الإيحائية، وإثارتها للانفعال وللمشاعر، مما يجعل الفرد يستجيب لها أكثر من التعبير الصريح.



(١) العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس:٨٨ ـ ٨٩.

الفصل الثالث

الصورة الذهنية والانطباعية للاستعارة في المخ



إذا كان للصورة الذهنية سلطة وهيمنة على دماغ المبدع؛ فكيف يتم إنشاء الصورة الاستعارية بوصف الاستعارة في حقيقتها صورة ذهنية يجب أن يتحرر مبدعها من أي قيد؟ وكيف يكون للانطباع تأثير على ملامح ومكونات الصورة الاستعارية المبتكرة؟ وما دور الدماغ بخلاياه ووصلاته في صنع الصورة الذهنية التي تتحول على يد المبدع إلى صورة استعارية؟ وهل يمكن من خلال فهم الصور الذهنية أن نبين أن الاستعارة هي أساس عملية إبداع الصور الذهنية يقوم بها المخ؟ الأسئلة نحاول الإجابة عنها.

بين جيرالد آلية الدماغ في الإبداع الأدبي ضمن حديثه عن الصورة الذهنية المتكونة بدماغ المبدع، وما لها من سيطرة على ذهنه وتصوره ويؤثر على إبداعه الأدبي. فربط الصورة الذهنية المتكونة سلفًا بدماغ الأديب ورؤيته للأشياء الحالية بعملية عصبية تتم في دماغه، وما ينتج عنها من صور ذهنية إبداعية جديدة. ثم يصبح لتلك الصورة الذهنية المتكونة في دماغه من قبل ولادته سلطةُ وهيمنةُ على إبداعه في كل ما ينتجه من صور إبداعية استعارية جديدة في دماغه. إنها عملية إعادة إنتاج لصور ذهنية راسخة في دماغه لها سلطة على رؤيته وتصوره لكل ما يراه الآن، فتتدخل صوره الذهنية القديمة في قراره ورؤيته الآنية للأشياء، وصنع استعاراته.

لقد دخل جيرالد بعمق في تفسيره لدور الدماغ وخلاياه ووصلاته في صنع العمل الأدبي وذلك من خلال حديثه عن الصور الذهنية، نظرًا لكونه في الأصل عالم مخ وأعصاب. ويمكن أن ندخل الصور الاستعارة ضمن حديثه عن الصور الأدبية وسلطتها، نظرًا لكون الاستعارة في حقيقتها صور أدبية، فالاستعارة صانعة

الصور الأدبية بذهن المبدع. لـذا، نعـدُّ حديثـه عـن الصـورة الذهنيـة حـديثًا عـن الصورة الاستعارية. فالاستعارة صورة أو تصـور للأديـب حـول شـيء مـا يبدعـه بدماغه مستعينًا بما لديه من صور ذهنية استعارية قديمة، ثم ينسج منها صور ذهنية استعارية جديدة؛ كوَّنَها في ذهنه عـن هـذا الشـيء، إنهـا (**الصـورة الذهنيـة**)؛ لـذا، فالاستعارة صورة ذهنية، مثلها مثل كل صورة ذهنية كونًّاهـا المبـدع عـن الأشـياء والطبيعة والعالم من حوله، إنها عملية ذهنية عصبية، فالعلاقة بـين الصـورة الأدبيـة والاستعارية علاقة الكل بالجزء، فالأدب كل والاستعارة جزء، لـذا يمتـد حـديثنا عن الصورة الذهنية ليشمل الصورة الاستعارية فهي صورة ذهنية.

لهذا، يجب أولًا، أن نعرف ماذا يعني جيرالد بالصورة الذهنية؟ وما حقيقـة سلطتها على ذهن المبدع؟ هل حقًا تهيمن على تفكيـره وذهنـه؟ وكيـف تـتحكم في صُنْع صـوره الذهنيـة؟ مـا دور خلايـاه العصـبيّة ووصـلاتها والنـاقلات العصـبية (المركبات الكيميائية) في عملية بناء الصورة الذهنية؟ وهـل يحـدث التـأثير نفسـه عليه عند بنائه لصوره الاستعارية بوصفها صورة ذهنية أدبية؟ وكيف يتخيل المبدع هذه الصور في ذهنه؟ وما عمل خلاياه في هذه العملية؟

نعرض لهذا وغيره في هذه النقاط الآتية:

أولًا: مفهوم الصورة الذهنية

ما قضية الصورة الذهنية وحقيقتها، وكيف تتكـون في الـدماغ؟ وكيـف تـرتبط بالاستعارة؟ إنها قضية تحتاج لدراسة موسعة لمعرف الصورة الذهنية ومصطلحها وقضاياها المختلفـة.تنطلـق عمليـة الإبـداع الأدبـي بكـل ألوانـه وفنونـه (ومنهـا الاستعارة) من دماغ المبدع، لذا وجب معرفة آلية صنعها في دمـاغ المبـدع، وبيـان محفزاتها العصبية كعملية إبداع خفية صناعتها بالـدماغ، كيـف يـتم إعـداد دماغـه عصبيًا من قبل ولادته لينتج عملًا إبداعيًا؟ كيف كانت نشأته وبيئته وعالمـه الـذي يحيط به ومجتمعه وتاريخه الأدبي الذي سيتجلى في أعماله؟ وماذا يصـنع الخيـال فيه؟ إن عملية صناعة (**العقل الأدبي**) للأديب تحدث منذ المرحلة الجنينية، وذلك

بتكوين صوره الذهنية التي سجل فيها عالمه الداخلي والخارجي وما وصله في الرحم من هذه العوالم من أشخاص وأشياء وأحداث، صنعت لنفسها صورًا ذهنية، حفظت في وصلاته العصبية، ثم تنمو لتكون خلفيته الأدبية، ثم تهيمن وتسيطر على فكره وسلوكه وتصوراته ليصبح كل هذا مجموعًا بذاكرته على شكل صور ذهنية، تحدد مسار حياته القادمة وتوجهه، وتمثل خبرته وقدرته الإبداعية.

إن ما يدفعنا إلى العناية بالصور الذهنية وجعلها موضع دراستنا؛ ما لمسناه من حفاوة شديدة بها من لدن علماء الأعصاب الذين احتفوا بها حفاوة شديدة، وأولوها عناية كبيرة دراسة وتحليلًا. نظرًا لما لها من دور كبير في توجيه حياة الفرد العادي والأديب، مما يؤثر على تفاعله مع مجتمعه، وكل هذا يتم من خلال صور ذهنية مخزنة في ذاكرته، جمعها على مدى حياته، فتظهر في سلوكه العادي، وفيما ينطق به من عبارات استعارية نجدها لدى الصغار والبالغين، بل إن استخدام الاستعارة للتعبير عما في الدماغ من أفكار وانفعالات تظهر بصورة أكبر لدى الأطفال، نتيجة قلة حصيلتهم اللغوية ومعجمهم الذهني. لذا، فيلجؤون إلى الاستعارة التي تمدهم بصورهم الذهنية المخزنة بذاكرتهم للتعبير عن الأشياء والانفعالات التي لا يعرفون لها اسمًا.

إن الأديب يستعين بصوره الذهنية ليصنع أدبه، ثم ينقل هذه الصورة في شكل خبرات إلى أجيال قادمة، كما نُقلت إليه من أجيال سابقة عبر جيناتهم الوراثية، لذا تعد الصورة الذهنية سرًا من أسرار بقاء الكائن الحي (إنسانًا كان أو حيوانًا) تمكنه من دفع الخطر وجلب المنفعة، فلا يوجد كائن حي (ولو كان وحيد الخلية) بلا ذاكرة مليئة بصور ذهنية تحدد مسار حياته وتمكنه من البقاء والعيش في بيئته، إنها سجل حياته وخزانتها المختفية بين خلاياه العصبية.

إذا كنَّا نحيا، وسائر المخلوقات، بفضل ما لدينا من صور ذهنية، فما قيمة هذه الصور الذهنية بالنسبة للأديب المبدع؟ إن العمل الأدبي ينطلق من خلفية صنعها بدماغه من صور ذهنية مخزنة بها، تكونت من المرحلة الجنينية، ثم خُزنت في ذاكرته، فهي زاده ومعينه على الإبداع والابتكار والخلق. فهو يقتبس منها أفكاره

وصوره الأدبية واستعارته ليعيد صياغتها في شكل صور جديدة، لذا يجب التعمق في دراسة صوره الذهنية، ومعرفة مقدار ما لدى الأديب منها، بدراسة نشأته منذ قبيل ميلاده، ونموها على مدى حياته، وتفاعلها بدماغه معًا ومع صوره الذهنية الجديدة التي تكونها الأحداثُ والمستجدات اليومية وخبراته الحياتية، ومتابعة المسارات العصبية لتلك الصور الذهنية في دماغه حتى تصبح أدبًا نقرأه. إنها عملية معقدة تحتاج إلى باحث صبور حتى يصل إلى مبتغاه.

ثانيًا: مصطلح الصورة الذهنية.

ما حقيقة الصورة الذهنية المتكونة في دماغ الأديب؟ هل لها سلطة عليه؟ إنها صورة مدونة في ذهنه سلفًا تدفعه إلى إبداع كل جديد بتأثير منها وإثارة وتفاعل مع صور ذهنية جديدة، يعيشها الآن وتحيط به فتجبره على الدخول في لحظة إبداع كعامل داخلي يثيره عامل خارجي، يحفزه لتنتج صورة ذهنية جديدة تتكون بذهنه، نتيجة عملية عقلية إبداعية تحدث بمخه، إنها نتاج لما يحدث داخله من عملية تفكير إبداعي تطفو على السطح في صورة عمل أدبي يضم صورًا ذهنية متعددة، إنها العملية التي تصنع العمل الأدبي فتبدعه وتخلق صورًا ذهنية جديدة.

عرف جيرالد الصورة الذهنية قائلًا: «استخدم المصطلح لوصف كل ما يكمن خلف الظواهر الخارجية المرئية والقابلة للقياس والحية والتي توجه ردود الفعل والسلوكيات للكائن الحي وكل المسميات الأخرى التي تبدو من الوهلة الأولى مثل مسمى نموذج ومعلومة وبرنامج وخلاق والتي تظهر بالمراقبة الأدق كمسميات وجدانية أو مستهلكة في الاستخدام اللغوي لكثير من المبادئ الجزئية مثل مصطلح (**الصورة الذهنية**) في العلاج النفسي.»[1]

مصطلح الصورة الذهنية أكثر قدرة على تفسير ووصف ما يكمن خلف الظواهر التي تبدو من الكائن الحي وسلوكياته، فيصف ما يحدث داخل الدماغ وما تصنعه ذاكرته، فيقوم المخ بصنع صور ذهنية للأشياء والأحداث والخبرات

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٤.

التي تمر به بداية من المرحلة الجنينية مرورًا بمراحل نموه المختلفة، فهذه الصور الذهنية هي صور مخزنة ذهنيًّا في ذاكرة الفرد لكل الأشياء التي تمرت بحياته، دونها في شكل صور ذهنية ثابتة تمثل كل ما يملكه الفرد من خبرات ومعارف يستدعيها، لتعينه على مواجهة كل موقف آني أو أحداث تمر به فتكسبه خبرات جديدة، ويكون دور المخ هو تمكينه من أن يبدع من خلال عملية مزج بين هذه الصور القديمة والجديدة لينتج صورًا ذهنية جديدة وفق آلية عصبية محددة، فلا يوجد إنسان على الأرض إلا ولديه خزانة مليئة بصوره الذهنية التي تحدد مسار حياته والتي يعيش على هديٍ منها، ولا يوجد مبدع في فن من الفنون أو علم من العلوم إلا وينطلق عمله الإبداعي فيه من صوره الذهنية.

ثالثًا: تكوين الصور الذهنية في مخ الأديب.

الاستعارة صورة ذهنية تتكون في دماغ المبدع قبل أن ينطق بها؛ فكيف يحدث هذا؟ يمكننا معرفة ذلك بدراسة تكوين الصورة الذهنية في الدماغ والتي تخرج في صورة الاستعارة الجديدة، هذا الأمر دفعنا للدخول بعمق في دراسة تكوين الصورة الذهنية الاستعارية في دماغ المبدع.

أـ كيف تتكون؟

كنا نتكلم عن الصورة الذهنية التي هي أساس ومنطلق إبداع الأديب ووسيلته في التفكير، وكذا دورها في تحديد مسار حياته بل حياة الفرد والجماعة، ولا بد من تتبع نشأة الصورة في دماغهم بدءًا من المرحلة الجنينية، حتى يصنعوا لها بذاكرتهم خزانة مليئة بالصور الذهنية التي تعينهم على تحديد سلوكهم وانفعالهم بناءً على ما لديهم من صور ذهنية مكنته من إبداع صور استعارية جديدة بفضل رصيدهم من الصور الذهنية وخبراتهم التي جمعوها على مدى حياتهم، لذا يجب العناية بهذا كخلفية تفسر كثيرًا من الصور الاستعارية التي تبدو أحيانًا غريبة لدى بعض الأدباء، ووضعها في الحسبان عند دراستنا للصورة الذهنية وتكوينها في

أمخاخ الأدباء.

يجب معرفة كيفية تكوين الصور الذهنية في الدماغ، لأن عملية تكوين الصور الذهنية في أساسها عملية عصبية فـ «مثلما تمكن علماء المخ في السنوات الماضية من توضيح مدى أهمية العقل والطريقة التي يفكر بها الإنسان ويشعر ويتصرف في معرفة أي شبكات الخلايا العصبية في مخ الإنسان سيتم ترسيخها وأيها ستعرض للتفكيك ويتم التخلص منها بسبب قلة الاستخدام. لذا من المهم معرفة كيفية **تكوين الصور الذهنية** التي يصنعها الإنسان عن نفسه وتشكل علاقاته بالآخرين وبالبيئة المحيطة، وأخيرًا وليس آخرًا، بقدرته الخاصة على تشكيل حياته وفقًا لتصوراته.»[(١)] إنها القدرة الإبداعية التي يصنع منها الأديب استعاراته، وتشكل أدبه.

ب ـ قيمة التكرار تنشيط مسارات الإثارة:

إن تكرار الأديب لصورة ذهنية استعارية معينة واستحضارها، يجعلها حاضرة دائمًا في ذهنه، وقريبة من خاطره، يتذكرها ويستحضرها في أدبه دائمًا، لقد صنع هذا التكرار لها مسارًا خاصًا بين خلاياه العصبية التي اشتركت في صنع هذا النموذج الذي يظهر في صور استعارية متكررة لديه. فمن يصف كل جميل يراه في حياته بالزهور والورود؛ قد أتاه من صنع خلاياه العصبية صورة للجمال من نموذج للجمال كونتها صور ذهنية واستعارات راسخة بمخه، تجعله يتمثل الجمال في صورة الزهور والورود التي أنشأتها خلايا عصبية سلفًا في دماغه، فيستدعيها كلما مر على شيء جميل أو أراد وصف مكان أو فتاة بالجمال. أما لماذا الورود والزهور؟ فذلك لأنه نشأ في بيئة مليئة بالزهور والورود والحدائق.

وفي المقابل، نجد الشاعر الذي عاش في بيئة بدوية صحراوية عندما يصف أو يمدح؛ فإن ذاكرته تمده بصور ذهنية منتزعة من ذاكرته هي صور بيئته مخزنة في دماغه، كما رأينا الشاعر على بن الجهم الذي عاش في بيئة بدوية عندما مدح

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٧.

الخليفة؛ يأتي بصور ذهنية منتزعة من بيئته فيصفه بالكلب في الوفاء وغير ذلك، فلما عاش في القصور قال قصيدته التي مطلعها:

عيون المها بين الرصافة والجسر قتلنا الهوى من حيث أدري ولا أدري

وذلك لأنه «كلما تكررت استثارة هذا النموذج التنشيطي المتداخل بعد ذلك (لأن نفس انطباع الحاسة أو انطباع مشابه يظهر مجددًا) ازدادت قوة مسارات الخلايا العصبية المشتركة في نشأة نموذج التنشيط المعني وأصبحت أكثر ترسخًا واستقرارًا. ومن الممكن استدعاء الصورة الذهنية الجديدة دون إدراك حسي خارجي أي من الذاكرة»[١]

يقوم الأديب باستدعاء لهذه الصورة الاستعارية الذهنية على الفور دون العودة إلى ذاكرته، فهي نماذج وأنماط متكررة وحاضرة بدماغه بقوة، فيتمثلها وكأنها تلقي عليه من ذاكرته العاملة.

رابعًا: الصور الذهنية والانطباع في المخ.

ما الانطباع؟ وهل يختلف عن الصورة الذهنية؟ إنه تصور تكوّن داخل المخ نتيجة رؤية شيء أو التفكير فيه، فكوّن بداخلنا انطباعًا وتصورًا عنه، فيصبح الانطباع صورة جديدة متكونة في الدماغ عن الشيء الذي تمكننا من فهمه والتفاعل معه، أو حل لأي مشكلة متصلة به مما تشغلنا الآن. إنه يصور رد فعلنا تجاه الشيء أو القضية، لذا سُمِيناه انطباعًا لأنه في حقيقته صورة لما يطبعه هذا الشيء في أدمغتنا من تصور وتخيل وفهم له، ويصنع صورنا الاستعارية، فما يتركه الشيء من انطباع ما على نفس الفرد يخزَّنُ في ذاكرته ضمن الصور الذهنية التي بدماغه، ثم يستدعي هذا الانطباع ليستعين به لبناء استعارته الجديدة.إذن الانطباع يأتي بعد الصورة الذهنية التي نراها والتي تكون لدينا هذا الانطباع، أي يصبح لدينا انطباعا عنها.

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٨.

١ـ كيف يتكون الانطباع في المخ؟

أ ـ تفاعل المخ مع الانطباع ومع الصور الذهنية الآنية.

ذكرنا آنفًا أن الانطاع يتلو الصورة الذهنية التي نراها وهو متكون عنها، فهو يحدث أولاً، نتيجة إثارة الشيء لخلايا مخ الفرد، فينفعل به ويتفاعل معه، فيكوّن صورة ذهنية في دماغه عنه سميناها انطباعًا، لذا «يجب أن يكون الانطباع الحسي إما غير متوقع وحاسمًا أو جديدًا من نوعه مثل: الإمساك بسطح الموقد الساخن أو القبلة الأولى أو يجب أن يتواجد المخ في حالة منفتحة للغاية لاستقبال أحداث ومدخلات جديدة في حالة توقع تتسم بالتفاؤل مثل بداية أول رحلة منطاد الهواء أو القيام برحلة لطالما تمناها الشخص طويلًا.»[1]

إن الانطباع نتيجة خبرة كوّنها المخ عن الشيء، فالإمساك بسطح ساخن وما ينتج عنه من ألم يُنتج خبرةً تكوّن في مخ الفرد انطباعًا عن كل سطح ساخن تجعله لا يمسك به ثانية. فالانطباع الحسي يكون رؤية خاصة أو انطباعًا خاصًا لدى الفرد تجاه الأشياء التي يدركها بحواسه المختلفة. هذا الانطباع يظهر بوضوح لدى المبدع الذي يخلق نتيجة انطباعه عن الشيء ورؤيته صورة جديدة يصبها في استعارة تظهرها. لذا «فهذه الأحداث الصادمة أو الباعثة على السعادة لا تحدث في روتين الحياة اليومية المعتاد للمخ إلا فيما ندر، كما ترتبط الصور الذهنية الناشئة في مثل هذه المواقف المشحونة عاطفيًا في شكل نماذج تنشيط محددة في المجالات التعاونية للمخ مع نماذج التنشيط المختصة بتنظيم وظائف الجسم في مجالات المخ تحت القشرة المخية والجوفية، لذا فهي معقدة للغاية ومستقرة على الدوام ومترسخة جذريًا من خلال عمليات التواصيل والمسارات إنها صور لا تبتعد أبدًا عن الحاسة لأنها تمر إلى القلب وتدق بقوة في المعدة»[2] يمكن تصور نشأة الانطباع بالدماغ عن الأشياء، ومن ثم تصنع استعارة في الشكل الآتي:

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٧ ـ ١٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٨.

موقف عاطفي (نموذج تنشيط) + نماذج تنشيط تنظم وظائف الجسم> القشرة المخية> انطباع > استعارة مبتكرة.

يظهر الانطباع الحسي في جو مليء بالعاطفة والانفعال كنماذج تنشيط محددة، مثل النموذج الذي ينشط مع انفعال السعادة أو الحزن، فيكون انطباع السعادة أو الحزن عند إدراك هذا الشيء مما ينشط هذا الانفعال. ويتم هذا في المخ بتعاون بين نماذج مختصة بتنظيم وظائف الجسم الذي ينطلق ليعبر عن هذا النشاط والانفعال، كرد فعل لهذا الانفعال والانطباع الذي ينتج عنه، فيعبر عنه الفرد بحركة جسدية مثل الرقص أو الصراخ، ويتم هذا من خلال تنظيم لهذا الحدث في منطقة تحت القشرة المخية والجوفية، وهذه العملية ثابتة مستقرة وراسخة في مخ الفرد نتيجة تكوينها من خبرات سابقة على مدى حياة الفرد لتحقق له عملية التواصل مع الأشياء، وقد ارتبط الانطباع بالحاسة التي تنقلها إلى المخ، ثم تمر إلى القلب الذي يشعر بخفقان ودقات شديدة مع هذا الانفعال، كذا تدق المعدة في هذه اللحظة كرد فعل لهذا الانفعال. وهو ما يحدث بالفعل للشاعر المرهف الحس عندما يدرك شيئًا يثير مشاعره فينفع به، فيشعر باضطراب في فيعبر عنها في شعره واستعارته.

ب ـ الانطباع وتكوين الصور الذهنية في الشبكة العصبية:

ندخل الآن بعمق أكبر في المخ لنرى نشأة الصورة الذهنية الاستعارية بخلايا المخ وتشابكاته نتيجة انطباع ما. «يخضع تكوين هذه الانطباعات الذهنية إلى كيفية استخدام الإنسان عقله وغايته من ذلك وماهية **التشابكات العصبية** التي تتكون وتترسخ داخله، فهناك صور ذهنية تؤدي إلى اتساع أفق الإنسان واكتشافه الجديد والبحث مع الآخرين عن حلول، بيد أن هناك انطباعات أخرى تولد الخوف وتجبر الإنسان على الانسحاب والتقوقع بعيدًا عن عالمه، وهناك صور ينهل منها الناس الشجاعة والمثابرة والطمأنينة، إلا أن هناك على صعيد آخر صورًا تجعل الإنسان ينزلق إلى هوة اليأس والاستسلام والشك»[1].

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٧.

هذا هو الانطباع ورد فعله على الفرد، فعملية تكوين الصورة بالدماغ تخضع لآليته هو التي تظهر في كيفية استخدامه لعقله عند محاولة فهم الشيء والتعبير عنه في استعارة، وما تكوَّن بتشابكاته العصبية وترسخ فيها من صور ذهنية سابقة تتحكم في رؤيته للشيء، مما يظهر دور التشابكات في تسجِيل وتخزين الصور الذهنية السابقة، وكذا في صنع الصورة الذهنية الجديدة، هناك صور ذهنية يكون رد فعلها على الفرد أن تؤدي إلى اتساع أفقه كي يكتشف الجديد، ويبحث مع الآخرين عن ابتكار الجديد، وهناك صور ذهنية سابقة تؤدي إلى توليد الخوف وأخرى ينهل منها الناس الشجاعة والمثابرة بوصفها قدوة حسنة وكنموذج يستحضرونه في سلوكهم. يمكن تصور آلية بناء الصورة الذهنية في تشابكات العصبية للمبدع من هذا الشكل:

صور للعالم مترسخة بالمخ + البيئة >إلى التشابكات العصبية >> صور ذهنية جديدة.

كيفية توظيف هذا في فهم آلية صنع الاستعارة لدى الأدباء.

يمكن توظيف ما عرضناه آنفًا حول رد فعل الانطباع على الفرد عند تكوين صوره الذهنية والاستعارية الجديدة التي تنطلق من لسانه لتعبر عن انطباعه عن الشيء، إن كثيرًا من استعاراتنا هي في حقيقتها تصور تمثل رد فعلنا نحو الشيء وانطباعنا عنه، فالشاعر الذي تصور استعاراته الليل بأنه جنة، والنجوم تحرسه، أتاه من انطباع كونه عنه نتيجة صور قديمة مفرحة.

ج ـ أنواع الانطباع.

ما أنواع الانطباع الذي يتكون فينا؟ إن كل شيء نراه أو يمر بخاطرنا ولو للحظة يكوّن انطباعًا لدينا عنه ضمن أشياء مرئية أو محسوسة أو مشمومه أو ملموسة، تنقلها مداركنا داخل مخنا مع انطباع شخصي خاص بكل فرد منا عندما يدركها، حيث «تُقدم ومضة الوصلات العصبية كصورة ذهنية الشيء المدرك الجديد حيث يتكون **انطباع مرئي** ذهنيًا من الشيء المرئي بالفعل والواصل حديثًا، ويتكون **انطباع سمعي** ذهني من الشيء المسموع فضلًا عن تكوين **انطباع حسي**

من الشيء الملموس **وانطباع عن الرائحة** من الشيء الذي نشتمه. وإذا كان أحد هذه النماذج المميزة قوي بالدرجة الكافية كي يمتد إلى مثل هذه المجالات الدماغية والمسؤولة عن تقييم حالات الإثارة المنتجة في المخ يتم توجيه انتباه الشخص المعني إلى الصورة الذهنية الناشئة في المساحات المترابطة ويحدث إدراك واع لذلك الأمر.»[1]

لقد صنع الانطباع تصورنا الذهني حول أشياء عالمنا، لنتفاعل معها في ضوء هذا التصور، وهو صُنع في المخ كالآتي:

إثارة عصبية + صورة ذهنية سابقة بالمخ >> انطباع (مرئي. حسي. سمعي) للشيء.

وهذا يفسر ما يحدث للأديب عند رؤيته للشيء نتيجة ما يتكون في مخه من انطباع عنه، ثم يصبه في شكل عبارة استعارية تصور هذا الانطباع الذي ربما يخالف الواقع، والحقيقة إنها آلية تكوين الانطباع في المخ عن كل شيء بحياتنا، تصل للمخ ويعبر عنها الأديب بطريقته. وهو يبين سبب وجود استعارات تصور اللون والرائحة والصوت نتيجة انطباعه عنه.

خامسًا: الاستعارة بين الصور الذهنية والانطباع.

١ ـ أثر الانطباع على الصورة الذهنية والرؤية لدى مخ الناس والأديب.

كيف يبنى الانطباع صورًا استعارية جديدة في دماغ الفرد؟ إننا نحتاج إلى دليل يؤكد ما قلناه حول بناء الصورة الاستعارية في الدماغ، كيف يرى الأديب أشياء عالمه؟ هل يراها كما نراها نحن؟ يبين جيرالد كيف نتصور الأشياء عند رؤيتها، وأثر انطباعنا السابق عنها بصورته المحفوظة بالدماغ من هذا المثال الذي يبين كيف نتصور صخرة ما عندما نراها أمام بيتنا فتبدو كعملاقٍ، ما الذي أدخل هذا الانطباع في مخنا؟ وكيف يكون نتيجة هذا التصور إذا كان الناظر للصخرة أديبً؟

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٧.

هل يبدع استعارة تصور انطباعه هذا؟ هذه الأسئلة تبين كيف يرى الأديب الشيء بصورة مخالفة لواقعه نتيجة تأثير انطباعه وصوره الذهنية على تصوره، ومن ثم على استعاراته الجديدة.

مثال: رؤية الصخرة.

لماذا نرى الصخرة عملاقًا؟ وماذا يحدث في المخ لبناء هذا التصور الخاص بنا؟ وما دور الصورة الذهنية في هذه العملية؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تجعلنا نفهم ما يحدث في دماغ الأديب عندما يبدع صوره الأدبية، فهو يرى الأشياء، ليس على ما هي عليه في واقعها الخارجي، ولكن من خلال الصورة الذهنية المخزنة لها سلفًا في مخه؛ قبل الصورة التي يراها عليها الآن. فإذا خزن في مخنا صورة ذهنية لهذا الرجل على أنه قاتل سفاح، فإننا سنراه وكأن الدم يتساقط من أنيابه على غير ما هو عليه في واقعه، كذا عند رؤيتنا للمحبوبة، نرها تامة الجمال والأوصاف. فلو سألنا امرأة، لماذا تحبين هذا الرجل، فستقول: خذوا عيني وانظروا إليه، فسترونه جميلًا كما رأيتُه أنا، أي انظروا إليه من خلال الصورة الذهنية المتكونة له ومخزنة في دماغي عنه، فسترونه جميلًا كما رأيته أنا. يبين جيرالد كيف تصنع الصورة الذهنية غير الواقعية في أدمغتنا للصخرة في ذاكرتنا (**صورة عملاق**) يقول: «كل طفل صغير يعرف أن الصخرة ليست عملاقًا. إلا أننا عندما نتأملها يتولد لدينا نموذج تنشيط محدد في العقل. هذه الومضة من التشابكات العصبية يمكن أن تشبه أحيانًا نفس النموذج الذي يتكون عندما نتخيل عملاقًا، لا سيما عندما تتخذ الصخرة شكلًا مطابقًا لصورة العملاق، ... ومن ثم يصبح التصور الناشئ في سيرورة الإنسان عن العملاق قادرًا على استدعاء صور ذكريات أخرى ترتبط بصورة العملاق ارتباطًا وثيقًا بوصفها نماذج تشابك عصبي مميزة وناشئة مسبقًا في المخ، لذا يسهل تنشيطها على نحو قابل.»[1]

هذا الأمر ليس خاصًا بصورة الصخرة في الدماغ، بل «تتسع صورة العملاق

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦.

لتشمل صورًا أخرى سبق تخزينها في المخ كتقارير وقصص وحكايات عن العمالقة ومواجهة الناس بهم في شكل نماذج تشابك عصبي محددة، ومن الممكن أن تصبح هذه الصورة الذهنية نفسها قالبًا لأفعال وسلوكيات خاصة. هذا ويتماهى أحيانًا الحد الفاصل بين التصور والحقيقة بهذه الطريقة وتصبح الصور الذهنية نشطة لدرجة أن تشرع في تحديد الفكر والشعور وفعل الشخص المعني» [1] إنه واقع الصورة الذهنية وانطباعها في أدمغتنا وأثرها في تسيير حياتنا وسيطرتها علينا، إنها تنعكس بصورة أكبر على الأديب في استعاراته التي تصور هذا الواقع حسب انطباعه ورؤيته هو.

٢ ـ ذاتية الصورة الذهنية للصخرة في دماغ الفرد:

لكن ما حقيقة الصورة الذهنية في دماغ كل شخص؟ «عندما نتحدث عن الصورة الذهنية فلا يتعلق الأمر بأشكال صخرية غريبة ـ فحسب ـ يُشكل منها عملاقًا، بل يتعلق الأمر بما هو أبعد من ذلك، فهو يرتبط بصور ذاتية وصور عن الناس والعالم نحملها في رؤوسنا وتحدد فكرنا وشعورنا وفعلنا» [2]

الصورة الذهنية ما تكون في دماغ الفرد من صور تمثل خبراته في كل شؤون حياته، خُزنتْ وأصبحت ضمن مكونات ذاكرته، ويصبح لها السلطة على كل تفكيره وإبداعه واستعاراته، لذا كانت الصورة الذهنية في دماغه صورة ذاتية لأنها تمثل خبراته الخاصة، وهي فردية ترجع لرؤيته الخاصة لعالمه الذي يعيشه وما جمعه من خبرات في حياته، ضمنت أفراحه وأحزانه.

٣ ـ أثر الصور الذهنية والانطباع في صنع الاستعارة:

هذا الأمر يجعلنا نتقبل تصور الشاعر للشمس عندما يراها تضحك والليل عندما يصور فيراه يبكي، فصورة الشمس والليل هنا صورة ذاتية في دماغه وفكره

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦.

وشعوره هو. فالصورة الذهنية هي صورة ذاتية، لأنها تصور رؤيته الخاصة للشيء لا يشاركه فيها أحد، إنها صورة العالم والناس كما يراها ويحسها هو، يحملها في رأسه بشكل شخصي ذاتي، وهي انطباعه الذي تكون في مخه عنها.لذا فكل استعارة يصنعها الأديب ـ وإن بدا لنا أنه نقلها عن غيره ـ إلا أنها تحمل ملامحه الذاتية الخاصة، تظهر في استعارته، وصياغته لها وتعبيره عنها يكون نتيجة ذاتيته هو، ونذكر هنا قول الشاعر خليل مطران في قصيدته المساء عندما يمزج بين حالته النفسية وآلمه وأدمعه ورثائه لنفسه وبين قرص الشمس لحظة الغروب، فيراها انعكاسًا لحالته النفسية، فكأن قرص الشمس مزج بدمع رثائه، يقول:

فَكَأَنَّ آخِرُ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ   قَدْ مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرِثَائي

إنها استعارة مزج فيها الشاعر بين آلمه وقرص الشمس لحظة المغيب؛ تبين أن الاستعارة لا تنشأ من رؤيته للأشياء على حقيقتها، لكنها تنشأ من انطباع الشاعر الذاتي وصوره ذهنية المخزنة بدماغه.

سادسًا: سلطة الصورة الذهنية والانطباع على الأديب:

الصورة الذهنية وما ينتج عنها من انطباع لهما سلطة وهيمنة على عقول البشر، وذلك من خلال عقول أشخاص موهبين لديهم قدرة على الإقناع منذ سالف الدهر مثل: رجال الدين والسياسة وأصحاب الفكر والأدباء؛ بما قدموه من أفكار وآراء، بنوا بها صورًا ذهنية في أدمغة سامعيهم، تهيمن عليهم وتتحكم في فكرهم وآرائهم ومعتقداتهم، وهم يتفاوتون ويتبارون في هذا العمل لإقناع سامعيهم بقولهم؛ مستخدمين لتحقيق هذا الغرض صورًا استعارية مختلفة تصور آراءهم، من هذا «تتضح سلطة الصورة الانطباعية الذهنية في نموذج مؤسسي الأديان الكبرى، حيث نشأت في عقول أشخاص موهوبين وبقدرات خاصة من أصحاب الرؤى قبل ما يزيد عن ألفي عام وأسفرت عن تيارات مهيمنة لأديان العالم الحالية فشكلت مسارًا قويًا وذهنيًا يؤثر على فكر الناس وشعورهم وفعلهم عبر الأجيال»[1] من هنا وجب

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٨.

علينا النظر في قدرة الصورة الذهنية التي يبدعها الأدباء وغيرهم في توجيه سامعيهم وأتباعهم، وإبداعهم أثناء حديثهم استعارات تقنع سامعيهم بآرائهم.

أ ـ هيمنة الصورة الذهنية:

هل للصور والانطباع الذهني مما في دماغنا سلطة علينا؟ وكيف تظهر هذه السلطة في كلامنا واستعاراتنا الأدبية كصور ذهنية مؤثرة؟ يقول جيرالد: « ياله من تصور هائل ذلك الذي لا يتعدى كونه صورًا مجردة وتصورات ذهنية تبدو مثل قوة حاسمة للبشرية ومحددة لتطور البشرية ... لا يزال أمامنا متسع من الوقت لتدبر **سلطة صورنا الذهنية**، لكن هذه السلطة تتناقص باستمرار ومنذ أن بدأ عصر التنوير وحاز قطار التقدم العلمي والتقني على سرعة هائلة، وأصبح الناس منذ عدة أجيال قادرين على تغيير العالم وفقًا لتصوراتهم بسرعة ... لقد سلبت منهم الوقت الذي يحتاجونه للتدبر والتأمل في نشوة الحماس بالتحرر الفكري المفاجئ من كل القيود الضيقة التي فرضتها صور عالم العصر الوسيط»[(١)]

إنها سلطة صورنا الذهنية القديمة، لقد تحررنا منها بفضل العقل الحديث والتقدم العلمي الذي فتح آفاقًا أكبر داخل عقولنا لنتصور ونبدع أشياء جديدة في ذهننا لم تكن موجودة من قبل. هذا الأمر جعلنا نعيد النظر إلى صورنا الاستعارية الجديدة، وأثر النهضة الثقافية والاجتماعية والحضارية التي نعيشها حول تكوين استعاراتنا، وما نضعه فيها من أفكارنا العصرية؛ مما دفع ليكوف لجعل هذه العبارة (الاستعارة التي نحيا بها) عنوانًا لكتابه أي أن الاستعارة تصنع حياتنا اليومية، كيف تندس الاستعارة في كل مناحيها؟ إنها نتيجة تحرر العقل الحديث من قيود الفكر واللغة والتقاليد لنبدع كل جديد بلا قيود.

هذه السلطة تجعلنا نرى أشياء عالمنا بصورة مختلفة ذكر ليكوف أننا نصنع استعارات جديدة، ونمنحها صفات جديدة، نقول: أكل التضخم كل تنمية، فنمنح التضخم بهذه الاستعارة صفة الوحش والعملاق، إن الاستعارة تبين سلطة الصور

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٩.

الذهنية والانطباع على رؤيتنا للمجرد فيبدو ماديًا.

ب ـ أثر الصورة الانطباعية الذهنية على حياة وفكر المبدع:

يخزن المرء في ذهنه صورًا للأشياء وانطباعاته عنها، تكون بمثابة خطة عمل يسير عليها في مواجهة كل ما يعرض له في حياته، فمن عضه كلبٌ في صغره، إذا رأى كلبًا يلعب مع صاحبه؛ يأتيه انطباعه الأول، (صورة ذهنية قديمة عن الكلب المفترس)؛ فتسيطر صوره القديمة وانطباعه عنها على الصورة المرئية الحالية للكلب، فيفسره ما يراه الآن في ضوء انطباعه الأول الآتي إليه من ذاكرته فيراه وحشًا. لذا، فالانطباع الذي كونتْه ودونتْه الصورة الذهنية القديمة في ذاكرته هو الذي يسيطر على تفكيره ورأيه الحالي للأشياء وتفاعله معها، فإذا كان الشخص أديبًا جاء أدبه معبرًا عن هذا الانطباع والصور الذهنية القديمة التي تصور مدى كرهه للكلاب.

«لقد طوَّر الناس صورًا انطباعية ذهنية عن طبيعة عالمهم الخارجي واستخدموها لتشكيل هذا العالم. ونشأت تلك الانطباعات على مدار تاريخ البشرية في عصور مختلفة وتحت شروط متباينة في أذهان هؤلاء الأفراد وتحكمت رؤى وأفكار معينة لنماذج فردية وجمعية في تشكيل الحياة والعالم الحالي للبشر على الأرض لم تساعد الإنسان على وضع القضبان التي يسير عليها القطار المحرك للبشرية ويدفعها للتقدم بسرعة ... فحسب، بل وضعت هذه **النماذج التنشيطية** غير الواضحة في مخ الإنسان والمرتبطة بعمليات أحداث مكونة للصورة الذهنية الخاصة بعلاقات عصبية محددة وشبكات عصبية **معالمَ** حاسمة يسير عليها القطار في اتجاه محدد.»[(١)]

تظل الصور الانطباعية الذهنية مسيطرة على تفكير المبدع ومحددة لأدبه واستعارته طول حياته. ولكن يظل هذا السؤال يراودنا: «من أين جاءت قناعتنا أن العالم المشكل وفقًا لهذا الانطباع الذهني هو العالم الوحيد الذي يستحق أن نحياه؟ ... اكتشفْ ماهية الصور الذهنية التي حددتْ طريق حياتك وطريق حياتنا جميعًا

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٩.

حتى الآن. وحاول أن تعرف من أين جاءت وما يؤثر بها وإلى أين تقودك. وعند هذه البوابة تتوقف متعة الحركات البهلوانية للأفكار المجردة بسرعة لأن الظلمة المخيفة هي ما يسود خلفها.»[١]

لابد من معرفة حقيقة الصورة الذهنية الراسخة فينا والتي تحدد مسار حياتنا، بل تهيمن على عقول المبدعين في صورهم الجديدة التي يصنعونها من نسج خيالهم، فالصور والاستعارات الرائعة للأديب التي تظهر في أدبه تسيطر عليها صور ذهنية قديمة مخزنة في دماغه، فعلى سبيل المثال: الأديب القصاص إبراهيم أصلان عندما يصور في قصصه الريف وأشخاص الريف يستدعي من ذاكرته صور ذهنية للأشخاص الذين عمل معهم كساعي بريد في إحدى قرى الريف، لذا نجد صور هؤلاء الأشخاص تظهر بشكل متكررة في قصصه على الرغم من تعددها وتنوعها، فتظل صورة الريفي الذي عاش معه مسيطرةً ومهيمنة عليه في كل قصة يكتبها مثل قصة عصافير النيل، وتظهر الشخصية النمطية (نمط الريفي) ضمن استعاراته، استعان فيها بصور ذهنية مخزنة في ذاكرته تصور سلوك أهل الريف كنموذج ونمط يسيطر على أدبه واستعاراته. لكن كيف نتأكد من هذا؟ يمكن التأكد إذا عقدنا مقابلة بين شخصية الريفي في كل قصصه، فسنجد هذا النمط الريفي متكررًا بكل ملامحه وصفاته ولغته. ونجيب محفوظ الذي صور الحارة المصرية في صورة شخصية نمطية متكررة هي (الفتوة والحرافيش).

مثال آخر:

إذا نظرنا لشاعر جاهلي كالمثقب العبدي عند تصويره للجان في عبارة استعارية؛ نجد أن صورة هذا الجان واحدة متكررة في شعره، فهي كصورة ذهنية ثابتة يستحضرها من ذاكرته كلما أراد أن يتحدث عن الجان، أو عن شيء خيالي غيبي؛ لذا تتكرر العبارات ذاتها بشعره، فيرى صوت الريح في الليل كأنه عزف الجن، هذه الصورة مسيطرة عليه نتيجة الانطباع الذي تكون في ذهنه كصورة

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٩.

ذهنية، ظهرت في استعاراته، نتيجة عيشه بيئة بدوية لا يسمع فيها سوى صوت الريح، فيراه كأنه عزف الجان. يقول:

في لاحب تعزف جنانه منفهق القفرة كالبرجد.(١)

في بلدة **تعزف جنانها** فيها خناطيل من الرود.(٢)

لماذا حدث هذا للشاعر؟ إنه نتيجة هيمنة الصورة الذهنية على ذهنه لحظة إبداعه، ورسوخها في ذاكرته، لهذا تفرض نفسها عليه؛ فكلما أراد صنع استعارة بها ذكر لشيء غيبي أو خيالي أو الجان جاءته هذه الصورة لتفرض نفسها عليه. فعندما نراه يهيم مع انفعاله؛ هنا يتدخل الشق الأيمن من مخه (مركز انفعاله) فيستدعي صوره الذهنية م ذاكرته، فتفرض نفسها على استعاراته وصوره الأدبية في لحظة حرجة (لحظة إبداعه)، حيث يكون فيها الشاعر بعزل عن عالمه، وتسيطر عليه خلاياه العصبية وما بها من مخزون من الصور الذهنية، تظهر في ثوب جديد، نعتقد أنه إبداع جديد. لا، إنها عملية صهر وإعادة صياغة لما في ذاكرته من صور ذهنية استعارية يعيد صبها في ثوب يبدو أنه جديد. فإبداع الشاعر وخياله الذي في كل أعماله واستعاراته آتٍ من صوره ذهنية قديمة مختفية في ذاكرته، ثم تبدو كصور جديدة ومختلفة مع الوهلة الأولى، إنها سيطرة الصورة الذهنية القديمة عليه.

ج ـ ماذا لو فقدنا صورنا الذهنية؟ (سيطرة الصورة الانطباعية).

«لكن ماذا سيحدث ... إذا فقدنا القدرة على تدبر صورنا الذهنية وإدراك كيفية نشأة هذه الصور وما يؤثر بها؟ وما الذي سينجم عن كل هذه الصور الذهنية غير المفهومة والمستمرة في الحياة؟ وهل يمكن أن تتحكم فينا في النهاية؟ ... لقد حان الوقت لتدبر تأثير انطباعاتنا الذهنية وسلطتها، ... يبدو من المؤكد أن الصور الذهنية التي ترسم الحياة تعيش أطول من كل أشكال الحياة التي حددت

---

(١) ديوان المثقب العبدي: تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٢، ص٢١

(٢) ديوان المثقب العبدي: ٥٠ وانظر كتاب (النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية شعر المثقب العبدي نموذجًا) د.عطية سليمان، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط/ ٢٠١٥، ص٨٧ .

وستواصل تحديد مسار حياتها مستقبلًا.»[1]

إنه سؤال جدير بالتفكير فيه والتمهل في الإجابة عليه، ماذا لو لم نفكر في صورنا الذهنية السابقة والحالية ونصنع ونتخيل صورًا ذهنية جديدة (دون النظر في الصور القديمة) ماذا ستكون حياتنا؟ سيؤدي هذا إلى فقدان القدرة على إبداع أفكار جديدة وقتل الخيال والابتكار فينا؛ لنظل في جمود فكري دائم. إن الصور الذهنية الجديدة تأتينا نتيجة وجود صور ذهنية قديمة تعيش في ذاكرتنا وترسم حياتنا المستقبلية وتحدد مسار حياتنا، لذا تعيش داخلنا أطول من كل أشكال الحياة الأخرى، إنها هيمنة وسيطرة الصورة الذهنية متخفية لا ندركها إلا إذا نبهنا بها.

هذه الحقيقة تفسر سلوك الأديب وما يتجه نحوه في أغلب صوره الإبداعية الجديدة، لقد جاءت الصور الذهنية الجديدة متأثرة بصور قديمة ساكنة ومستقرة بين خلاياه العصبية، تتحكم فيه، وتفرض نفسها عليه.

انظر إلى الأديب عبد الرحمن الشرقاوي وسيطرة صوره الذهنية القديمة التي عاشها في الريف على جُل رواياته! كيف صور انطباعه عن البيئة الريفية التي نشأ فيها؟ وكيف كان تعاطفه معها، من خلا ل أبطال قصصه مصورًا لانطباعه عن البيئة الريفية واعتزازه بها وبأشخاصها، إن الأديب لا ينفلت قط عن بيئته وما تصنعه في نفسه من انطباع عنها، وكذا صوره الذهنية المخزنة في دماغه عنها، كيف تظهر في أدبه واستعاراته وعلى ألسنة أبطاله!



(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العل والإنسان والعالم: ١٠.

الفصل الرابع

الاستعارة بين الصور الذهنية والخيال



مقدمة:

تحدثنا آنفًا عن الصورة الذهنية وعلاقتها بالاستعارة ونتحدث عن الخيال وعلاقته بالاستعارة والصورة الذهنية، فهل الخيال من يصنع الصورة الذهنية بدماغ مبدع الاستعارة؟ أم الصورة الذهنية هي من تصنع الخيال ومن ثم الاستعارة؟ الحقيقة أنها قضية جدلية، يمكن من خلال علم الأعصاب فصل أقول فيها. فالاستعارة منتج صنعه خيال المبدع مستعينًا بصور ذهنية قديمة واستعارات مخزنة في دماغه ووصلاته، والخيال أيضًا من يصنع الصورة الذهنية التي ستظهر في شكل استعارة جديدة. الخيال هو من يصنع الصورة الذهنية الجديدة، وتهيمن الصورة الذهنية القديمة وتسيطر على دماغ المبدع وتوجهه وتفرض نفسها عليه، ويظهر آثارها في استعارته الجديدة. لذا نسأل: كيف يصنع الخيال الصورة الذهنية؟ وكيف تحوي الاستعارةُ خيال مبدعها وصوره الذهنية السابقة؟ إنها عملية مزج بين: الصور الذهنية والاستعارات القديمة والخيال تتم بدماغ المبدع لخلق صورة استعارية تحوي كل ما سبق وتبين نضج الخيال وصور ذهنية معًا. يمكن تصور عملية المزج من الآتي:

قدح الذهن بحدث + صور ذهنية سابقة + خيال + استعارة قديمة >> استعارة جديدة.

من هذا الشكل يمكن تصور عمل الخيال وامتزاجه مع الصور الذهنية والاستعارة السابقة لإبداع استعارة، ونستطيع تحليل العمليات المزج السابقة في الحديث الآتي.

أ ـ الصور الذهنية ذخيرة إبداعية متنامية في مخ البشر:

لماذا نتحدث عن الصورة الذهنية لدى الإنسان فقط ونركز حديثنا حوله، على الرغم من وجودها في أمخاخ كل المخلوقات حتى وحيد الخلية منها؟ فـ«الإنسان يعد هو الكائن الوحيد على وجه الأرض الذي: ١ـ نجح في جمع مخزون متنامي الحجم باستمرار من الصور الذهنية المشكلة ذاتيًا عن طبيعة وحالة العالم وطبيعته الشخصية على مر ملايين السنين.

٢ـ فضلًا عن نجاحه في نقل تلك الصور من جيل لآخر. ٣ـ كما يُعد الإنسان الكائن الوحيد القادر في تخطيط أفعاله على أساس هذا المخزون من **الصور الذهنية** عن وعي وإدراك وعلى نحو استشرافي حتى ولو لم يكن ذلك على نحو مستدام.»[1]

امتلاك الصور الذهنية والتفاعل معها وتوظيفها وإبداع وظائف جديدة كل يوم؛ جعل الإنسان المخلوق الوحيد المبدع في هذا الكون، فكل الكائنات تخزن في ذاكرتها صورًا ذهنية متعددة من الخبرات التي تمر بها، ثم توظفها فقط في الحفاظ على نوعها وتكاثرها، لتصبح صورها الذهنية سر بقائها في الحياة ووسيلتها في الدفاع عن نفسها. لكن الإنسان المخلوق المبدع استطاع أن يغير في نمط حياته ويطور ويبدع فيها بسبب امتلاكه لهذه الصور الذهنية والإبداع في توظيفها. فلم يعد يحيا في كوخ أو كهف، بل أبدع البيوت وناطحات السحاب، وفي الوقت الذي ظل فيه أذكى الحيوانات (الثعلب) يعيش في حفر دميمة، لأنه لم يخطط لأفعاله المستقبلية، ولم يتطلع إلى عالم جديد ليعد نفسه له، ولم يكلف بعمارة الأرض، فلم يبدع فيها جديدًا.

ب ـ المخ والصورة الذهنية مصدر التخيل والإبداع:

كما ذكرتُ آنفًا من أن الصور الذهنية ذخيرة المبدع، فهي أيضًا مصدر تخييله وإبداعه «بدأ الناس في وقت مبكر للغاية في استخدام قدرتهم المجردة على التصور لصنع صورة عن القوة غير المرئية التي أوجدت الناس أنفسهم فضلًا عن أشكال

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٢٣.

حية متنوعة على الأرض، وما تبقى من هذه التصورات السابقة موجودة في أساطير الخلق المختلفة في كل الثقافات، لقد أعطى الناس في كل أرجاء الأرض اسمًا لهذه القوة، بل أيضًا شكلًا ماديًا ملموسًا. وكان يكمن خلف ذلك دومًا صورةُ قوة روحانية **مبدعة** تفوق عقل البشر واشتقت من هذه الصورة الفوقية الواصفة لكينونة وصيرورة كل شيء؛ التصوراتُ الأخرى للظواهر القابلة للملاحظة والقوة العاملة خلف تلك الظواهر. وعملت كمصفوفة ذات توجيه مركزي ومؤسس للنظام، وكمصفوفة تحكمت في الفكر والشعور والفعل الإنساني التي نقلت إليها كل الصور الأخرى عن العالم وعن ذاتها، واستخدمت هذه المصفوفة لتنظيم حياتهم الفردية والجماعية لبناء أنفسهم وكيانهم المشترك وأمدتهم هذه الصورة المركزية بعلامة التوجيه التي كشفوا بواسطتها عن إمكاناتهم وكذلك حدود مساعيهم لتشكيل عالم حياتهم الخاص.»[١]

إنها القدرة الإبداعية الكامنة داخل عقول البشر التي كنَّا نظنها قوة غيبية تفوق عقول البشر لكنها قوة الخلايا العصبية التي تعمل في صمت داخلنا لتجعلنا نبدع كل جديد، إنها قدرة مجردة قادرة على التصور والتخيل وخلق صور ذهنية إبداعية، ولكن من أين أتت القوة الإبداعية؟ لقد اعتقد الناس خطأً أنها قوة غيبية روحانية مبدعة تفوق عقول البشر، لكنها قوة من صنع المخ البشري الذي هو مصدر الإبداع.

فقد «أثبت هذا العضو، أي المخ، أنه قادر على توليد صور داخلية متحكمة في السلوك في شكل نماذج تنشيط وتفاعل محددة بين خلايا مستعدة للتفاعل بشدة وتخزين تلك الخلايا في شكل نماذج وصلات عصبية واستخدامها للحفاظ على النظام الداخلي للنسق بالكامل وبفضل هذا الجهاز المولد للصور الجديدة أصبح في الإمكان ترسيخ خبرات مكتسبة على مر الحياة في شكل تشابكات عصبية محددة وتفعيلها للتغلب على مشكلات وتحديات جديدة.»[٢]

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٨.

(٢) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٨.

يستطيع الإنسان بفضل مخه وخلاياه العصبية أن يبدع في كل لحظة صورًا ذهنية تنقل ما يحدث داخله من خلجات وأفكار متصارعة بين خلاياه، فتصور ما يحاول قوله وما يفكر فيه. لذا يعد المخ مصدر كل عمليات التفكير عادية أو إبداعيه، فهذا الجهاز (المخ) هو مولد للصور الذهنية والمخزن لها ولكل ما يكتسبه الإنسان في حياته من معارف توضع في وصلات عصبية بين خلايا مخه، ليصنع منها استعاراته، وتمكنه من حل مشكلاته وتحديات عصره، مما يجعلنا نؤكد أن المخ أصل الاستعارة ومصدر كل إبداع فيها.

ج ـ دور اللغة في نقل الصور الذهنية الإبداعية وتنميتها:

تؤدي اللغة دورًا أساسيًا في نقل هذه الصور الذهنية من شخص لآخر وكذا الخبرات الذاتية التي تدخل بعد ذلك ضمن عملية برمجة كل ثقافة ومعارف هذه الجماعة، «فمن الممكن **بفضل اللغة** فيما بعد نقل هذه الصور الذهنية الداخلية المتحكمة في السلوك في مرحلة الانتقال إلى المستوى البشري من شخص لآخر وقابلة للتواصل. ثم نقل الخبرات الذاتية إلى أشخاص آخرين وامتزاجها مع خبرات آخرين وتوسيعها ونشأة مخزون متنام باستمرار وموروث ثقافي من الصور الجمعية المكونة من الخبرات المتراكمة على مر التطور الحالي لجماعة في التغلب على المشكلات الداخلية والخارجية، وظهرت هذه الصور الذهنية في الذاكرة الجمعية والمتناقلة كأدوات فاعلة وقوية في تقييم العالم الخارجي (صور العالم) وشروط التطور الخاص (صور البشر)»[(١)]

لا يستطيع التفكير والإبداع وحدهما الوصول للآخرين، ولا تنميتهما في داخل دماغ صاحبهما لولا وجود اللغة، ويتمثل دور اللغة في نقل الثقافة والإبداع بين الأجيال وفي صنع صور استعارية خاصة بكل جيل وكل بيئة تصور خصائصهم وبيئتهم، واللغة في ذاتها تعد نموذجًا للإبداع البشري.

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٢٨.

د ـ الصور الذهنية والإبداع:

١ ـ الإبداع والجمود الفكري والصورة الذهنية:

كيف تقوم الصورة الذهنية بتنمية القدرة الإبداعية لدى بعضنا؟ وكيف تبين الفروق الفردية بين الأفراد في قدرتهم الإبداعية، ومن ثم في إبداع صور استعارية؟ قد يصاب بعض الأشخاص بتحجر وجمود في فكرهم وعدم القدرة على التغيير والإبداع فلماذا؟ «أحيانًا ما يرفض البشر التعرض إطلاقًا لمدركات جديدة لأنهم وصلوا إلى قناعة تفيد بأن كل ما هو جديد أو غريب سيسبب اضطرابًا وتهديدًا من جديد لتوازنهم الداخلي المتكون حتى ذلك الوقت في الغالب يكون هؤلاء البشر قد اكتسبوا خبرة متكررة أو اضطرابًا لاكتسابها تفيد بأن انفتاحهم للجديد والغريب غير مفيد بالنسبة لهم أو يمثل خطورة عليهم. وهذه الخبرة تستقر في شكل نماذج تشابك معقدة في الأجزاء العلوية الخاصة بتداعي الأفكار من الفص الجبهي كصورة ذهنية فوقية تدبر قدرتها الإدراكية أي تحدد انفتاحها. وهذه الصورة الذهنية الفوقية بوصفها موقفًا وقناعة مكتسبة من قبل، تعوق فيما بعد نقل صور التوقع من شبكات تداعي الأفكار الأخرى في القشرة إلى منطقة الدماغ البينية. هذا النوع من البشر يتوقف عن إدراك المتغيرات التي تحدث له أو للعالم الذي يعيش فيه. إن قناعتهم ومواقفهم السابقة التي تكونت لديهم يتم تثبيتها في الفص الجبهي من المخ كصور ذهنية قوية لدرجة أنها تعوق استدعاء وتسوية الصور الإدراكية المنفردة أو حتى الصور الأخرى الموجودة بالفعل في الأجزاء القشرية التي تتمركز فيها تداعي الأفكار. فهم لا يسمحون مطلقًا بكل ما تحمله الكلمة من معان بأن يؤثر عليهم شيء آخر»[١]

هذا الأمر يفسر لماذا كانت استعارات بعض الشعراء نمطية متكررة، لأنهم لا يمتلكون القدرة المخية على الإبداع، فمشكلتهم موجودة في أمخاخهم التي ترفض التغيير. لذا، هي غير القادر على الإبداع وغير راغب فيه، فهي تعيش حياة

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٦٢ ـ ٦٣.

نمطية عن قناعة منها بها، فلا يقبل مخها أي تغيير ولا تجديد ولا خروج عن النمط الذي حفظوه في ذاكرتهم من معارف واستعارات سابقة، إنه مانع داخلي وقدرة كامنة في دماغ هؤلاء تمنعهم من التغيير والإبداع.

٢ ـ القدرة على الإبداع لدى البعض:

«يوجد نوع من البشر الذين يستطيعون أن يقوموا في مرحلة الطفولة وفي الفترات اللاحقة من حياتهم باكتساب الخبرة مرارًا ويثبتون القناعة الداخلية في فصهم الجبهي من المخ بأن التسوية المتواصلة لصورهم الإدراكية الداخلية الموجودة بالفعل في البيانات الحسية الجديدة يؤدي إلى عملية تحسين مهمة بالنسبة لهم ومعنية للتغلب على صعوبات الحياة وتوسيع القدرة على الإدراك. إن وجود الصور الذهنية الفوقية يسهل عليهم في المراحل اللاحقة من حياتهم استدعاء وتسوية صور التوقع الذهنية الخاصة بهم والموجودة في الأجزاء القشرية المختصة بتداعي الأفكار من أجل مجالات إدراك منفردة أو متعددة، لذلك فهم يتركون عملية استكمال بناء أنفسهم لتتم تحت تأثير المتغيرات الدقيقة والكثيرة للغاية سواء تلك التي تحدث لأجسامهم أو لعالمهم الخارجي.»[(١)]

وعلى النقيض مما سبق، نجد أناسًا مبدعين بالفطرة، ففطرتهم هي ما تدفعهم إلى التغيير والإبداع والتطوير، ونقصد بالفطرة بناء أمخاخهم الذي فطروا عليه، فخرجوا من منشئهم مبدعين، فتكوينهم العصبي يفرض عليهم ذلك، هذا الأمر ينطبق أيضا على نوعية من البشر هم الشعراء الذين يرغبون في التغيير ولديهم القدرة المخية على ذلك. فلا عجب أن نجد شاعرًا مبدعًا مجددًا في شعره ومن ثم في استعاراته، وآخر خاملًا متكاسلًا نمطيًا تقليديًا.

٣ ـ الصورة الذهنية والقدرات الخاصة بالفنانين والمبدعين:

يتميز المبدعون في كل الفنون بقدرة خاصة وهبتها إياهم الصورة الذهنية والتي تظهر في قدرتهم على خلق وإبداعه صور ذهنية باستمرار، فهناك «متطلبات خاصة

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٦٣.

جدًا للقدرة على إدراك ظاهرة بعينها وإدراك كيفية ارتباطها بخبرات معينة في مرحلة الطفولة وبالعديد من الأنشطة الوظيفية فيما بعد. ويمكن كذلك أن تؤدي إلى تطور القدرة على إدراك ظواهر بعينها لدى حالات فردية من الأشخاص بشكل فائق الجودة. هؤلاء الأشخاص يتحولون فيما بعد إلى فنانين حقيقيين في الإدراك يستطيعون التفرقة بين الانطباعات الحسية البصرية أو السمعية أو الخاصة بالتذوق أو اللمس بشكل دقيق للغاية وتنظيمها بشكل جيد حين يبدأ البشر العاديون في معرفة ما الذي يستطيع المخ البشري فعله فيما يتعلق بتلك القدرات ... هذا الأمر يسري أيضا على سبيل المثال على طبيب يفحص نتيجة الأشعة. إن الصورة الذهنية المعقدة التي يستخدمها هذا الطبيب ليفهم علامة ما في هذا السواد الموزع تدل على تغير مرض تتكون فقط بشكل تدريجي من خلال اشتغال بهذا العمل من بعدها لا بد أن يبدأ في عمل تسوية للصورة الإدراكية البصرية التي نشأت من خلال تأمل صور الأشعة مع كل الصور الذهنية الداخلية الأخرى التي كونها في مخه من السمات التشريحية والإكلينيكية التي تميز الإنسان الصحيح والمريض. وبذلك يستطيع من خلال تلك الطريقة فقط أن يرى في صور الأشعة ما يبقى خفيًا على من لم يتعلم ذلك.»[1]

إن ذخيرة الخبرة التي اكتسبها الفرد منذ طفولته؛ هي مجوعة من الصور الذهنية، تنمو وتتكاثر في ذاكرته طول حياته، لتتحول إلى خبرة مهنية (كطبيب الأشعة الذي يشخص مرض المريض من خطوط سوداء في صورة الأشعة). كذا في مجال الأدب، يمكن للشاعر المبدع بالفطرة الآتية إليه من تكوينه المخي؛ أن يبدع من شعره واستعاراته المخزنة في ذاكرته والتي أكسبته الخبرة والقدرة الإبداعية؛ فيصنع منها كل يوم استعارات جديدة من إبداعه وعمل مخه وخلاياه، فامتلاك هؤلاء الشعراء القدرة على التعبير والإبداع مكنهم من صنع استعارات جديدة، آتية من خبرة واسعة كونوها من حفظ كثير من الأشعار التي تحوي كثيرًا من الاستعارات مما يجعل الاستعارات والصور البيانية تنساب على لسان الشاعر

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ٦٣ ـ ٦٤.

المبدع العالم بفنون الشعر بطلاقة، فخلفه ذاكرة مليئة بها تضخ له كـل الجديـد عـلى الفور ليبدعه.

هـ ـ اللذة والصورة الذهنية:

من أين تأتي صور الإبداع الاستعاري للشاعر؟ هناك عوامل نفسية تسبب ذلـك وتدفعه لخلق استعارات تصور هذا التوتر النفسي، فهذه الاسـتعارات أتتـه نتيجـة ضغوط نفسية على هذا الشاعر.

١ ـ زيادة الضغط والشعور والأفعال والمتعة:

«كلما زاد الضغط الذي يقع الإنسان تحته زادت احتمالات عودتـه إلى نمـاذج التفكير أو الشعور أو الأفعال التي خبرها من قبل. ولذلك لا نحتاج عنـدما يهـددنا أمر ما ـ لحسن الحظ ـ ألا نفكر طويلًا في الأمر، حيث يخطر لنا إلى حد ما ما يجب علينـا فعلـه أو تركـه الآن. لا يمكننـا في الواقـع أن نـوازن الأمـور طـويلًا ونـدير اختيارات القرار المحتملة في رؤوسنا دائمًا إلا عندما لا تتعلق الأمور بمسألة حيـاة أو موت أي عندما لا يكون هنـاك فـارق بـين التصـرف في ذلـك الأمـر بطريقـة أو بأخرى. ودائمًا عندما تكون تلك هي الحالة فإننا نجهد أنفسنا في التفكير العميق في الغالب، وندع اختيارات الأفعال المختلفة تدور في فكرنا مرات ومـرات ونحـاول أن نرسم في خيالنا ما الذي يمكن أن يحدث إذا اتخذنا هذا القرار أو ذاك.»[(١)]

إنها طاقة ضغط داخلنا تدفعنا للتغيير والتخلص مما نحن فيه.

٢ ـ التفكير والشعور بالمتعة:

إن التفكير نوع من المتعة لأنه يشعر الفرد بذاته والتحرر لينطلق ليعبر عنهـا، فيُحدث إفراغًا لمشاعر الضيق، وذلك من خلال الإبداع المتمثل في اختراع آلـة أو قول قصيدة أو صنع صورة استعارية، «إن التفكير يثير الشـعور بالمتعـة ... إن كـل البشر تقريبًا يشعرون أن هذا التعامل البسيط والإبداعي مع تـداعي الأفكـار البـالغ

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٧١.

التباين المتعلق بالصور في غاية الراحة والمتعة حتى التفكير نفسه ... يتحـول بعـد ذلك إلى دافع لمواصلة التفكير. حتى هنا نجد بعض البشر تتولد سعادة خاصة عند القيام بتركيب صورة على أخرى بالعقل المجرد والالتزام في ذلك بمعـايير منطقيـة بحتة. وهناك آخرون يشعرون بمتعة أكبـر عنـدما يتركـون لأنفسـهم حريـة التنقـل بشكل تخميني من صورة مستدعية للأفكار إلى أخرى ... ولا يتبقى لنا غالبًا سـوى الليالي التي لا تتبعنا فيها مشاكل اليوم لنحلم دون إزعاج.»[1]

إنها الطاقة الإبداعية التي داخل المبدع هـي التـي تدفعـه إلى التفكيـر والتغييـر والتجديد، إننا نفكر ونبدع كل يوم وفي كل المجالات، فكل جديد يأتي في اسـتعارة هذا الشاعر هي نتيجة تفكير داخل مخه وخلاياه يدفعه إلى صنع عبـارات جديـدة، فينقح ويصوب في أشعاره ويبدل من كلماته وعباراتـه وصـوره اسـتعارية؛ لتكـون أكثر تعبيرًا عما في رأسه من أفكار جديدة.



(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم:٧١.

الفصل الخامس

الانتقال المجازي والإبداع الاستعاري



مقدمة:

ماذا نعني بالانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل؟ وكيف يصنع التخييل الاستعارية؟ إنها قضية تحتاج إلى حوار لارتباطها بإبداع الاستعارة وبعمل دماغ المبدع القائم على التخييل؛ فلا إبداع قط بلا خيال دى المبدع.

القسم الأول: الاستعارة والانتقال المجازي والتخييل.

أـ الاستعارة تقوم على التخييل:

أساس التخييل أن نخبر عن شيء يستحيل حدوثه واقعيًا لذا نتخيله، فهذا مضمون النزعة التخييلية، وهو ما يحدث في الاستعارة؛ فلها جانب خارق، يقول جونيت: «اسمحوا لي بتفافة قصيرة ولكن ضرورية، حصل أنني قدمت إشارة عن مضمون النزعة التخييلية وجود قول مستحيل ماديًا كـ (قال السنديان يومًا للقصب)، عارضتني كريستين مونتالبيتي بقولها: إن هذا القول يمكن أن يأتي في خطاب غير تخييلي، وذلك بشرط واحد: أن نعد كلمتي سنديان وقصب استعارتين تدلان على شخصين (ذلك لأن الاستحالة المادية تأتي من المقدرة اللغوية التي يمنحها القاص للشجرة) أحدهما يتمتع بمظهر قوي (صلب) والآخر بمظهر ضعيف (وهش). يبدو لي هذا الاعتراض مقبولًا تمامًا، ولكن يجب أن نأخذ في الحسبان **الطابع المجازي للاستعارة المذكورة**: أن ندعو بـ سنديان رجلًا قويًا فتلك مماثلة خيالية تمامًا، دافعها التشابه وحده، أي اقتسام خواص أضيق بكثير

مما يفرضه هذا الاقتباس المعجمي. كتبت مونتالبيتي: عـن الطـابع الخـارق لهـذا القول النباتي يختفي عندما نذكر فرضية الاستعارة.»[1]

من الممكن قبول بعض الأقوال والأحدث الخارقـة، هـذا إذا كنّـا نتحـدث عنها في إطار الاستعارة أي: على أنه من باب الاسـتعارة والمجـاز، لهـذا يمكـن أن نسند للشخص والشيء صفات خارقة، فالاسـتعارة مجـاز يمثـل تجـاوز الحقيقـة وذلك طابعها، وهو يقوم على تخيل شيء لم يقع قط نفترض وقوعه، فعندما نقـول: قال السنديان يومًا للقصب، نسأل: هل يتكلم السنديان ليحـدث القصـب؟ يمكـن هذا إذا تخيلنا ذلك، كما فعل عنترة في حديثه مع فرسه، فالشـاعر يمكـن أن يعطـي الروح والحياة إلى الجمـاد والكـلام للـدواب. إن هـذا تجـاوز للواقـع المعجمـي للكلمات أي معناها في المعجم، هذا الطابع النباتي للقصب كنبات يـزرع، يختفـي لحظة أن ندرك أن قولنـا مجـرد اسـتعارة، سـاعتها يصـبح هـذا القـول مقبـولًا لا اعتراض عليه، فالاستعارة انتقـال بالصـورة مـن الواقـع إلى التخييـل، ممـا يفسـح المجال للتخييل لدى المبدع والمتكلم أيضًا فكلاهما يتجاوز الواقع وحقيقة اللفظ ومعناه.

ب ـ الطابع الخارق للاستعارة وللتخييل:

إنها جدلية بـين قـدرة كـل مـن الاسـتعارة والتخييـل عـلى اختـراق الواقـع الملموس وبناء صور تتجاوز الواقع بكثير، وهي تبني صورًا في خيال المتلقي تصل لديه إلى حد الواقع والمعايشة، ويتجاوز الواقع اللغوي المعجمي للكلمات. وهـي تقوم في الحالتين على عملية الاختراق. يقول جونيت: «هذا صحيح بالتأكيد، لكـن هذا الاختفاء نفسه يفترض أن نقبل بحدث خارق جديد: هو أن نجد كـائن بشـري نفسه يتحول إلى نبات. نحن نقبله، لأننا حتمًا نعد هذا التحول مجـرد لعبـة لفظيـة: والتمييز بين النوعين من اللعب دقيق جدًا. إن الاسـتعارة والصـورة بعامـة أو عـلى

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٤.

الأقل الصور المنبثقة عن الاستبدال، كالاستعارة أو الكناية وقلب المعنى والتورية أو المبالغة، كلها تخييلات لفظية، وتخييلات مصغرة.»[1] إننا نقبل هذه الاستعارة لأننا نؤمن من داخلنا أننا إذ نسند هذه الصفات لهم، يكون هذا من قبل المجاز والخيال، مما يسمح لنا منحهم هذه الصفات؛ ولا نقبلها في غير باب الاستعارة.

ج ـ علاقة الانتقال المجازي بالاستعارة وحقل البلاغة؟

الانتقال المجازي، في حقيقته، انتقال من الواقع إلى الخيال عن طريق الصور التي يصنعها الأديب؛ فينقلنا من صورة الواقع إلى التخييل، لذا فالقضية تنتمي إلى حقل البلاغة الذي يقوم بدراسة العبارات والجمل التي يصنعها الأديب ويقيمها على تجاوز الواقع، وهو ما يصنع الإبداع الأدبي بكل صوره؛ فهو يقوم على التخييل، يقول: «أخشى أن أُلحق مفهومًا ينتمي أصلًا إلى حقل البلاغة بحقل السرديات ... بما أننا يجب أن نسمي الأشياء بأسمائها، سنقول عن هذه الممارسة اللغوية، أي الانتقال المجازي (metalepse)، ستعود من الآن فصاعًدا في آن معًا، أو بالأحرى تتابعًا وتراكميًّا، إلى دراسة الصورة البيانية وإلى تحليل السرد، وربما تعود أيضًا إلى نظرية التخييل»[2]

إنه يرى الانتقال المجازي قائمًا على الانتقال من الواقع إلى الخيال من خلال الصور البلاغية البيانية؛ فهو لون من ألون البلاغة، يجب دراسة الصورة البيانية التي يصنعها الانتقال المجازي، كذا تحليل السرد لنعرف كيف حدث الانتقال المجازي بالانتقال من الواقع للتخييل في باب البلاغة.

ما الأصل اللغوي لكلمة (metalepse)؟ ما دلالة ذلك في بيان العلاقة بين الانتقال المجازي والبلاغة؟ قال: «أذكر بأن الكلمة اليونانية (metalepse)، تشير عامة إلى أنواع الاستبدال كلها، وبالتحديد استخدام كلمة مكان أخرى

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٤.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٩.

بواسطة الانتقال في المعنى، أي بدقة تمامًا في حال غياب كل تحديد مكمل، نجد أن هذا التعريف يجعل من مصطلح الانتقال المجازي مرادفًا **للكناية والاستعارة** معًا. ما إن تقتصر **الاستعارة** في التقليد الكلاسيكي على التحولات الناتجة عن التشابه حتى يختفي المعادل الباقي بين الكناية والانتقال المجازي بتقليص هذا الأخير إلى علاقة سببية»[1]

يرى جونيت مصطلح الانتقال المجازي يعني الكناية والاستعارة معًا، فهو يجمع بين عمل الكناية والاستعارة معًا، بالانتقال من الحقيقة إلى المجاز بالتخييل في كليهما، فالاستعارة تقوم على المشابهة بين شيئين المستعار والمستعار له، أي انتقال من الحقيقة إلى الخيال نتيجة المشابهة، والكناية إشارة إلى الشيء بشيء آخر لوجود علاقة سببية تجمع بينهما وتسمح بهذه الكناية، إنها أيضًا انتقال مجازي من الحقيقة إلى الخيال بتجاوزه بالمجاز نتيجة علاقة سببية بينهما، الانتقال المجازي اسم يجمع تحته لونين من ألوان البلاغة (الاستعارة والكناية)؛ مما يشير إلى العلاقة التي تربط بين اسمين: الاستعارة والانتقال المجازي، فهي علاقة الكل بالجزء، فما يطلق على الكل يشمل ضمنيًا الجزء، ويرتبطا معًا في المستوى الأعلى **(البلاغة)**.

د ـ الفرق بين ألوان البيان والتخييل:

لكن ما العلاقة بين التخييل والاستعارة وألوان البيان الأخرى؟ إن التخييل نوع من السباحة في عالم غير واقعي، لا يمكن قبوله إلا بإعمال الذهن بالتفكير فيه بعمق بعيدًا عن واقع الأشياء، وهذا ما يميزه عن عالم البلاغة وصورها البيانية، فالصور البيانية لها قرائن تربطها بالواقع كقرينة مانعة من وقوع الحدث وإرادة المعنى الثاني، مما يجعل مساحة الخيال فيها محدودًا. يقول جونيت: «لن أقول أكثر من ذلك عن كل ما تعده القوائم الملائمة (المعترف فيها) صورٌ (بيانية)، كالتشبيه البسيط مثلًا. قولنا: (فلان قوى مثل السنديان) لا تحتوي شيئًا من التخييل، ما عدا

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ٩.

جزءًا من المبالغة، لا يأخذه التعريف التقليدي على أية حال في الحسبان.

إنما فقط الملفوظ الحرفي ـ أكان صحيحًا أم خاطئًا ـ للتشابه أو التمثيل الجزئي (بما أن الرجل القوي كالسنديان ليس مورقًا مثله)، الملفوظ الذي يقوم به الرابط مثل: كما أنني لا أميل إلى عدها صورة حقيقية. (بالتأكيد، ما عدا حالة المقاربة المتناقضة كنموذج خفيف مثل فيل أو محبوب كباب سجن، حيث الرابط بين الصفة والمشبه به تضاد، إذ يقع الاستبدال المجازي على المشبه عن طريق قلب الجملة). كما لا أجد صورًا في وسائل كثيرة، مثل الإحالة القبلية أو التضاد والإيجاز أو الإطناب، أكانت وسائل بسيطة أو خطاطات لفظية (يمكننا أن نقول بتعبير آخر صيغًا إنشائية). يمكن التعرف عليها وتمييزها على أنها كذلك على نحو قطعي، لكنها لا تحتوي على أي استبدال في الكلمات، أو انزياح في المعنى، ولا تخالف هكذا أي معنى حرفي.

وبالمقابل، إن **الاستعارة (أعلن شعلته)**، و**الكناية (شرب كأسًا)**، **أو المبالغة (مات من الضحك)** صور حقيقية، أو صور بالمعنى الأصلي للكلمة، وبهذا المعنى بالتحديد تحتوي على هذا الجزء من التخييل الذي يقوم بجعلنا نتصرف وكأنما حرفيًا احترق حبًا، وروي عطشًا بشرب إناء، أو في حالة يقال إنها مؤكدة: مات تحت تأثير ضحك عنيف. عندما أقول (بالمعنى القوى)، افترض حتمًا تدرجيًا بين حالتين لما ندعوه عادة بالصورة الأولى شكلية بحتة، ضعيفة دلاليًا للمخطط اللفظي الذي لا نعده صورة إلا بفضل تركيبه المتميز، والحالة الثانية قوية بالمعنى، ولا تقوم على معجزة بمؤثر التحول في المعنى»[1]

تتحول الاستعارة بكثرة الاستعمال فتبدو كالحقيقة أو حقيقة، كذا الكناية والمبالغة، وذلك لأن المتلقي يضع في ذهنه المعنى الأصلي للكلمة، أي يستحضره فيرى هذه العبارات يمكن قبولها كنوع من التجاوز لحقيقة اللفظ. أما التخييل فعالم آخر يسبح بصاحبه خارج نطاق الواقع والمبالغة، فيرى ما يفوق الاستعارة والكناية

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٤ ـ ١٥.

والمبالغة، إنه عالم يصنعه الأديب في أدبه لنحلق به.

القسم الثاني: صور الانتقال المجازي البلاغية.

١ ـ الكناية والانتقال المجازي:

انطلق جونيت في بيانه لمفهوم الانتقال المجازي من مقابلته بين الصور البيانية والتخييل، وذكر مثالين يبينان هذا الفرق، فالانتقال المجازي يرادف الكناية والاستعارة كألوان بلاغية، «كما ذكر على سبيل المثال دومارسية حين كتب (**الانتقال المجازي نوع من الكناية نشرح بها ما يلي لنوضح ما سبق أو ما سبق لنوضح ما يلي**. نأخذ مثالًا على الحالة الأولي عند فرجيل: (بضع سنابل) للتعبير عن بضع سنوات. بما أن السنابل تفترض وقت الحصاد، ووقت الحصاد يفترض الصيف، والصيف يفترض دورة السنة.

ومثال الحالة الثانية نأخذ من راسين: (لقد عشت لكي أموت، بما أننا لا نموت إلا بعد أن نعيش، لن يأخذ فونتانييه على هذا التعريف سوى أنه يجهل الفرق بين الصورة المؤلفة من كلمة واحدة، والصورة المؤلفة من عدة كلمات: فالكناية العكسية (بضع سنابل) أو (لقد عشت) تحتوي على كلمتين، وبالتالي لا يمكن أن نعدها كنوع من الكناية التي تقوم وفق معيار كمي تقريبًا، كعدد الكلمات ... إذا تركنا جانبًا هذا النزاع التركيبي البحت ... لأنه لا يمكننا القول: إن كلمة سنابل في صيغة بضع سنابل وحدها تحمل الصورة كلها، نلاحظ أن فونتانييه يقبل تعريف الانتقال المجازي ككناية من عدة كلمات، للسابق للتعبير عن اللاحق، أو اللاحق للتعبير عن السابق.»[١]

يشير جونيت في مثاليه إلى مفهوم الانتقال المجازي، ويقابل بينه وبين الكناية والتشبيه والاستعارة، فالانتقال مجازيً يكون بالانتقال من حقيقة اللفظ وصورته إلى معنى جديد بالتخييل. فلفظ سنابل تدل على سنين، بتخييل معنى جديد

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: جيرار جونيت، تر. زبيدة بشار القاضي، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، ٩ ـ ١٠.

للسنابل، وهو السنون. كذا الموت يتضمن معنـى يخرجنـا مـن الصـورة الواقعيـة للموت إلى حقيقة واقعية يجب أن نضعها في تخيلنا هي ضرورة وجود حيـاة تسـبق الموت، فلا موت إلا وهناك حياة تسبقه ثم يليها الموت.

هذا التصور يشير إلى قدرة العبارة الإبداعيـة عـلى الانتقـال مـن الحقيقـة إلى لمجازي بالتخييل، وهو ما يحدث في كل عبارة استعارية ينشئها المتكلم، بتجـاوزه للواقع إلى التخييل من خلال عبارة استعارية جديدة يبدعها.

٢ ـ الكناية تقوم على إعْمال الذهن:

«يصف فونتانييه صورة الخطاب ضمن ما يطلق عليه تجاوزًا اسم الكنايـات من عدة كلمات بالمعنى العام: لم نميزها عن غيـر قصـد بالكنايـة، فهـي لا تـأتي في كلمة واحدة بل دائمًا في جملة، تقـوم عـلى اسـتبدال التعبيـر غيـر المباشـر بـالتعبير المباشر، أي نوحي بشيء عبر شيء آخر يتبعه أو يرافقه ... أخيرًا يتعلق به أو يستند إليه بطريقة مقيدة فورًا إلى الذهن.»[1]

تحول المتكلم في قصده من لفظ ينطقه ليقصد بـه غيـره؛ يقـوم عـلى إعمـال الذهن أي التفكير في عملية الانتقال المجازي من حقيقـة اللفـظ ومعنـاه إلى شـيء آخر قريب منه؛ هو ما نسميه كناية، وهو في حقيقته نوع مـن التفكيـر الصـامت يـتم داخل دماغ المتكلم قبل النطق به، إنه يفكر ويبحث عن نقطـة التقـاء بـين الشـيئين تسمح له باستبدال أحدهما مكان الآخـر، إنـه عمليـة مقيـدة لرجوعهـا بالضـرورة للذهن الذي يقلها أو يرفضها.

٣ ـ الكناية والاستعارة والتلاعب المجازي:

يمكـن الاحتفـاظ بــ «مصـطلح الانتقـال المجـازي للتعبيـر عـن التلاعـب المجازي والتخييلي أحيانًا، بما أن (فكرة) الكناية تحتوي بين صيغ التحول وبواعثه على تحديد الحدث بواسطة السبب وبالعكس ... هو تلاعب بهذه العلاقـة السـببية

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٠.

الخاصة التي توجد بشكل أو بآخر بين الكاتب وعمله، أو بمعنى واسع، بين مُنْتِج هذا التجسيد والتجسيد نفسه، في هذا الحقل الواسع للكناية ... أقول (التجسيد) لأشمل المجال الأدبي وبضع مجالات أخرى معًا كالرسم والمسرح والتصوير الضوئي والسينما.»[1]

كيف يكون الانتقال المجازي تعبيرا عن التلاعب المجازي والتخييلي؟ الانتقال المجازي نوع من التلاعب بعقل المتلقي، وذلك بنقله من الصورة الحقيقية إلى المجاز والتخييلي. ففكرة الكناية تقوم على تحديد الحدث أولًا، ثم إقامة علاقة سببية بين السبب ومسببه. وهنا يحدث تلاعب من خلال تلك العلاقة التي بينهما وهي علاقة السببية بين الكاتب وعمله، بين من ينتج العمل وعمله، أي النص المتجسد (الجسد) وبين من يجسده، بين النص ومبدعه، في إطار عملية الكناية.

إن ما يعنيه جونيت أن الكناية والاستعارة، كألوان بلاغية، عملية ذهنية يقوم بها الأديب بفتح باب التخييل أمام المتلقي، فيوظف الكناية التي تقوم على علاقة السببية بين الشيئين لجعل المتلقي يفكر ويُعْمل ذهنه لتفسير العلاقة بين السبب ومسببه، ويريده هو بيان العلاقة بين النص ومبدعه، كعلاقة خفية تربط بينهما دعت المبدع إلى إقامة هذه الكناية، وكذا في الاستعارة هناك جانب عقلي تخييلي هو محاولة فهم ومعرفة شيء من خلال شيء آخر. وكلا العمليتين تقومان على التخييل أي التصور وبناء صورة في الدماغ / الذهن بين الشيئين. وخلاصة القول فيما قاله أن التخييل عملية ربط بين شيئين من خلال عملية ذهنية عصبية تتم في دماغ المبدع والمتلقي معًا كي يتفاعلا ويتواصلا معًا من خلال الاستعارة والكناية، والخروج من الصورة إلى التخييل، في فضاء إبداعي يصنعه المبدع بكناياته واستعارته.

---

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: ١٢.

٤ ـ المرحلة الوسيطة بين الانتقال المجازي والكناية المسرحية: (الإيهام)

ماذا نعني بالانتقال المجازي؟ هل هو انتقال تام من الحقيقة إلى الخيال أم إيهام بذلك؟ وما العلاقة بين الحقيقة والتخييل والسرد التخييلي (ميتا سرد) على خشبة المسرح؟ وهل يمكن للممثل أن يندمج في الحدث الذي يمثله؟ وما دور الكناية والاستعارة في هذه الملحمة المتصارعة بين الحقيقة والتخييل؟ يجيب جونيت على ذلك من خلال عرضه لنماذج من مسرحيات ومؤديين لها وتفاعلهم معها على خشبة المسرح. يقول: «كانت المسرحية المروية في رواية جوتييه تقترح علينا حالة مختلطة، أو وسيطة بين الانتقال المجازي السردي البحت، والكناية المسرحية التي صنعت جماليات المسرح الباروكي، ... فإذا كان (الكابتن فراكاس) بعد الرواية الهزلية ... رواية ممثلين لمسرحيات كـ (الإيهام الهزلي) ... هي مسرحيات ممثلين ... حيث تتحول شخصيات عالم السرد إلى ممثلين يجسدون في بعض المشاهد شخصيات تتحدث عن عالم السرد من الخارج. وفي الإيهام الهزلي: إن شخصيات الدرجة الأولى الوحيدة هي الساحر الكاندر زبونه بريدامان، ... يكمن الانتقال المجازي هنا في هذا الخطأ، ... هذا الإيهام الذي يجعل المشاهد المخدوع يتجاوز افتراضيًا عتبة التجسيد. قد يصبح الانتقال المجازي فعليًا لو قفز بريدامان إلى مستوى الحديث عن عالم السرد (الـ ميتا سرد) الذي نظهره له، وذلك ليحاول أن ينقذ ابنه من المخاطر التي تهدده، لم يشأ كورنيي أن يدفع باللعبة إلى الحد الذي يحول بينه الطابع السحري لهذا الظهور»[1]

يتحدث جونيت عن مسرحيات وأبطالها كأنها واقع يعيشونه ويتعايشون، وصراع بين الحقيقة والتخييل، إنه (ميتا سرد)، أي التماهي والإيهام في السرد بالسباحة خلف حقيقة ما يرويه ويسرده الكاتب. «كما عند بريدامان، إيهام يقوم على تلقي التخييل كواقع، ومحتواه العبور الوهمي للحدود التي تفصل بينهما: عبور وهمي، لأن كل واحد منهما في اندفاعه الانتقامي لا يبلغ مطلقًا الشخصيات التي

(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٢٨.

يتوجه إليها، بل يصل فقط إلى الممثلين الذين يجسدونها، حقيقيين كانوا أم من ورق، وذلك على نحو يمكننا أن نقول فيه أيضًا: إن **الممثلين أو الدُمَى** عدوًا هذا الواقع الآخر الذي رأوه في التخييل واقعًا لا تخييلًا في عمل فني.»[1]

ويذكر مثالًا على قوله: «حالة جونيه أكثر دقة، وذلك لأن الممثل عندما كان يجسد شخصية الشهيد المسيحي أدريان أمام إمبراطورين ... أخذ بالدور الذي يمثله لدرجة أنه قام هو بدوره بالشهادة، في سلسلة من المشاهد يتم فيها العبور التدريجي والداخلي من مستوى إلى آخر، مما أوقع في البداية المشاهدين من داخل عالم السرد، والممثلين الآخرين في حيرة من أمرهم، قبل أن يثور غضب هؤلاء وذهول أولئك»[2] إنه التماهي والإيهام الذي يحدثه الكاتب في قصته ويندمج فيه الممثل، مما يجعل المتلقي في حيرة بين التصديق والتكذيب، بين الحقيقة والتخييل والإيهام، إنه حقًا الانتقال المجازي.



(١) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٢٩.

(٢) الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل:٢٩.

الفصل السادس

فضاء الإبداع والفضاء الذهني والفضاء الاستعاري



ما الفضاء الذهني والفضاء الإبداعي؟ إنهما يميزان بين تصور النظرية العرفانية للإبداع ومكانه، وتصور النظرية العصبية للإبداع ومكانه أيضًا؛ وذلك من خلال تحليلهما للاستعارة، فعلى الرغم من أن مكان الإبداع واحد في النظريتين (الذهن/الدماغ) إلا أن تحديد المكان بدقة وعمق مختلفة في النظريتين، فالنظرية العرفانية ترى أن الإبداع يحدث في الذهن بصورة عامة دون تفصيل أو دخول بعمق في بيان أين يتم الإبداع في الذهن بالتحديد. أما النظرية العصبية فتدخل بعمق أكثر فتبين مناطق الدماغ التي يتم فيها صنع الإبداع وتخليقه، إنه الشق الأيمن من الدماغ؛ مركز الانفعال والإبداع والابتكار لدى البشر. هذه قضية جوهرية تمثل الفارق الفعلي بين النظريتين. لقد حسمت النظرية العصبية القضية بتحديد مكان الإبداع (شق المخ الأيمن).

أولًا: الفرق بين الفضاء الإبداعي والفضاء الذهني.

لكن ما الذي يجمع بين النظرتين؟ إن ما يجمع بين النظرتين ومن ثَّم المصطلحين هو كلمة (**فضاء**)، وهي تعني المكان الرحب، أي أننا نتحدث عن مكان رحب واسع يُصنع فيه الإبداع، فماذا نعني به؟ وأين يوجد؟ إنها مسألة خلاف بين النظريتين العصبية والعرفانية حول تصورهما لهذا الفضاء، ومفهومه عندهما. نعرض لعلاقة الأدب والأديب بالدماغ من خلال معرفتنا لمكان الإبداع في دماغ المبدع؛ لقد تصورت العرفانية وجود مكان بالدماغ يصنع فيه الفرد كل إبداعاته وتصوراته عن الأشياء وعن العالم الذي يحيط به؛ أطلقوا عليه اسم (**الفضاء الذهني**)، إنهم يتجهون بهذا التصور ناحية الدماغ كمكان **تصوروا** حدوث عملية الإبداع فيه. أما النظرية العصبية فقد وجهت نظرها ناحية المكان ذاته أي

الدماغ، فنسبت إليه هذه المهمة السابقة (بناء التصورات والإبداعات)، وسمته (**الفضاء الإبداعي**) لأنه المكان الذي يتم فيه بناء كل التصورات والأفكار والابتكارات التي يبدعها المبدع. لذا سمته الفضاء الإبداعي، «إن فضاءك الإبداعي هو ملعب ذهني تذهب إليه لتبتكر حلولًا»[1] لقد رأت النظرية العصبية أن هذا المكان مصدر كل إبداع لذا سمته الفضاء الإبداعي، وقد وصفتْه على أنه ملعب يذهب إليه المبدع ليصنع فيه كل إبداعاته، وهذا الملعب موجود لدى كل واحد منا في دماغه، فتصورت أنه مكان يصنع فيه كل إنسان (مبدعًا كان أو عاديًّا) إبداعاته وتصوراته بحرية، إنه فضاء واسع بالدماغ يحرره من كل القيود ليبدع فيه المبدع كل ما يريد إبداعه بحرية كاملة.

فما خلفية الفضاء الإبداعي؟ وما تأثيره على المبدع؟ إن خلفية الفضاء الإبداعي للمبدع هي تنشئته الاجتماعية، وما لها من دور يستنهض ويستحث المبدع، فيحدد اتجاهه الإبداعي الذي سيبدع فيه، أي مساره الإبداعي القادم، فهناك آلة إبداع لدى كل مبدع (دماغه)، وبيئته وتنشئته الاجتماعية وثقافته، فهم يحددون مجال إبداعه، «فمعظمنا تأثر بتنشئته الاجتماعية للخروج من الفضاءات الإبداعية البهيجة لمرحلة الطفولة.»[2]

لقد تأثرنا بنشأتنا الاجتماعية وما نشأنا عليه في مرحلة طفولتنا، وثقافتنا التي تربينا عليها، لذا نحن نعود لها عندما نبدع كي نلتقط منها صورًا صنعتها طفولتُنا فينا، وما حفظناها في خلايا مخنا لتصنع إبداعاتنا الجديدة في فضائنا الإبداعي، فنستدعي صورنا الذهنية التي حفظناها منذ الطفولية، لتقدم لنا تصورًا إبداعيًّا جديدًا يخرجنا عن النمط الذي نعيش فيه الآن والذي يُعدُّ قيدًا علينا يحد من إبداعنا، ثم ننطلق لبناء إبداع وتصور جديد في فضاء إبداعي جديد يناسب مرحلتنا العمرية الجديدة سميناه (**الفضاء الإبداعي**).

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة:١٤٥.

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة:١٤٥.

ثانيًا: الفضاء الإبداعي والوجدان والشعور والخيال.

نتوجه الآن إلى الحديث عن قضايا تخص الإبداع الأدبي، ولكن من منظور علم الأعصاب بعد أن أدلى علم النفس بدلوه فيها؛ وكذا النظرية العرفانية. وأول ما نتوجه إليه هنا هو قضية الخيال والوجدان لدى علماء الأعصاب، لقد غيروا تصورنا حول الخيال والوجدان، إنهم يرونهما بصورة مختلفة جعلتنا نعيد النظر إليهما في ضوء معطيات هذا العلم، فنراهما بصورة مغايرة عما رسخ في أذهننا عنهما. لقد ارتبط الخيال والوجدان بقضايا الشعر والأدب في تاريخهما السابق، ففهمنا أن الشعر وحده من يحوي الخيال والوجدان، لكن ما قدمه علم الأعصاب من تصور لهما جعلنا نبدأ حديثنا عن الأسس العصبية للإبداع من عندهما، وذلك بعرض رأي علماء الأعصاب حولهما، فاستبدلنا الفضاء الذهني بصورة ذهنية تصنعها خلايا مخ المبدع فيما بينها في التجمع الخلوي، سميناه الفضاء الإبداعي.

يجب أن يملك المبدع قدرة على تجاوز الحدود والقيود، فالإبداع انطلاق وتحرر للخيال من كل القيود المترسخة في دماغه، صنعتها فيه صور ذهنية مترسخة في ذهنه سلفًا. فلو تحرر منها المبدع فسيرى الأشياء بصورة أوضح. فعلى الرغم من تمسك علماء الطبيعة بالدليل والبرهان إلا أنهم عادوا في معالجتهم للتصور والخيال للحديث عن آلتهما (**الخيال والوجدان**) كأداة تفسر آلية عملية الإبداع، لقد تحرروا من الدليل والبرهان العلمي؛ لينطلقوا خلف المبدع في مراحل إبداعه كل جديد، من اختراع آلةً أو عمل أدبي، انطلاقًا من آلته (**الوجدان والخيال**).

لماذا ترك علماء الطبيعة الدليل والبرهان العلمي ليلجوا في عالم غيبي ميتافيزيقي عالم الوجدان والشعور؟ لقد تأكد لهم أن الوجدان والخيال لهما وجود حقيقي لا غيبي، بما يحدث للمبدع من نشاط وتفاعل في مركز المخ وخلاياه العصبية أثناء عملية الإبداع، رصدتهما آلة تصويرهم الحديثة (الرنين المغناطيسي والبث البزوتروني)، لقد نظر علماء النفس والفلاسفة إلى الوجدان والشعور والخيال على أنهم قدرة غيبة فسمَّاهما الفلاسفة (الإلهام)، فأرجعهما علماء النفس إلى القوى الكامنة داخل كل إنسان تجعل ما سموه باللاوعي واللاشعور يتحكم في دماغ المبدع، فهو

نابع من انفعال المبدع. أما علماء الأعصاب فقد نظروا إلى الوجدان والشعور والخيال على أن كليهما عملية عقلية، تتم داخل الخلايا العصبية تشترك فيها وصلاتها وتشابكاتها؛ فقدموا الدليل والبرهان العلمي على ذلك من خلال آلتهم الحديثة، فلم يعد الحديث عن الوجدان والشعور والخيال غيبيًّا، فقد أصبحنا نرى ما يحدث في دماغ المبدع لحظة إبداعه عمله الأدبي. لقد دخل الوجدان والشعور والخيال إلى ميدان البحث العصبي من باب عمل الدماغ الذي يتم في خلاياه ووصلاته لتتفاعل وتنفعل معهم فتنتج أدبًا. لقد حددوا مكان الانفعال في دماغ المبدع والفرد العادي وهو الشق الأيمن من الدماغ في القشرة قبل الجبهية منه. ومن ثم تبين مكان الإبداع والتخييل، فلم يعد كلامنا عنهما فضفاضًا بل محددًا بدقة بالغة وبالدليل المادي.

ثالثًا ـ مصطلح وجداني ومصطلح الصورة الذهنية:

يقول جيرالد عن مصطلح وجداني في تصور علماء المخ والأعصاب وربطهم بين الصورة الذهنية والفضاء الإبداعي للأديب: «إنني لستُ سوى واحد من علماء الطبيعة لا يعرف سوى الأدلة والبراهين التي يجب أن يدفع بها كل عالم دقيق ضد استخدام مصطلح غير دقيق و(**وجداني**) مثل مصطلح (**الصورة الذهنية**)، ... ولكنني أعرف بوصفي **عالم بيولوجيا وباحثًا في علم المخ والأعصاب** أن الإنسان عليه أن يفعل ذلك بالضبط للوصول إلى معارف جديدة ألا وهو تجاوز الحدود ليس فقط حدود التفكير الحالي أي التصورات المترسخة حتى الآن (للصور الذهنية) التي تعد علمية، بل أيضًا كل الحدود الناشئة بين المبادئ العلمية المختلفة والتي تعرقل تبادل المعارف. ولهذا السبب بالضبط، ألا وهو مد البصر خارج النطاق المحدود للعلوم المختلفة والبحث عن قواسم مشتركة على مستويات تنظيم الأحياء استخدام في هذا الكتاب مصطلح (**الصورة الذهنية**) حيث استخدم المصطلح لوصف كل ما يكمن خلف الظواهر الخارجية المرئية والقابلة للقياس والحية والتي توجه ردود الفعل والسلوكيات للكائن الحي وكل المسميات الأخرى التي تبدو من الوهلة الأولى مثل مسمى نموذج ومعلومة وبرنامج وخلاق والتي تظهر بالمراقبة الأدق كمسميات **وجدانية أو مستهلكة في الاستخدام اللغوي** لكثير من المبادئ الجزئية مثل مصطلح (**الصورة**

الذهنية) في العلاج النفسي.»[1]

لقد رأى أن مصطلح وجداني غير دقيق، فاستبدله بمصطلح الصورة الذهنية، ليتواقف هذا المصطلح مع مفهوم النظرية العصبية حول الإبداع الأدبي كعملية عصبية، إنه مفهوم الوجدان عند المدرسة العصبية؛ بوصفه عملية بناء صورة يبنيها الأديبُ في ذهنه وينقلها إلى ذهن المتلقي. فقد رأى علماء الطبيعة أن الوجدان والخيال والشعور هم الصورة الذهنية التي تتكون في الفضاء الذهني، فهو مسرح لبناء التصورات والإبداعات والابتكارات الجديدة، وهو موجود بالفعل في دماغ المبدع، ينمو ويكبر فيه، إنها شهادة من علماء الطبيعة على وجود الوجدان مختفيًا داخلنا، والذي يصنع الإبداع فينا؛ ببناء صور الذهنية عن الأشياء. ذكروا هذا ضمن حديثهم عن الصورة الذهنية المتكونة في الدماغ حول الأشياء بانها تتم في الدماغ. لقد تطابق هذا مع تصور النظرية العرفانية التي ترى أن الإبداع يتم في مكان في الذهن سمته الفضاء الذهني. وهو مكان افتراضي عير حقيقي ولا يمكن الوصول إليه، لذا لم تحدد هذا المكان في الدماغ ولا آلية صنعه وتكوينه للصور الذهنية. وهو ما تداركته المدرسة العصبية فأطلقت على المكان اسم الفضاء الإبداعي، لأنه المكان الذي يتم فيه إبداع الصور الذهنية، وحددت هذا المكان بأنه في التجمع الخلوي بين الخلايا العصبية ووصلاتها ومركباتها الكيميائية.

رابعًا: الآلية العصبية لصنع الإبداع في الدماغ ومراحله.

سأل جيرالد (كعالم مخ وأعصاب)، لماذا تحول تصوره ومفهومه حول الوجدان والصور الخيالية إلى القول بوجود صور ذهنية تصنع الخيال والإبداع؟ لقد قدم جيرالد تفسيرًا عصبيًّا لقضية الوجدان التي تحدث في الإبداع الأدبي، وبين كيف تعمل عقول الناس إبداع الجديد من صورهم الذهنية: «بالنسبة لي كباحث في علم المخ ولأعصاب يكمن نفس الشيء خلف تلك المسميات المتباينة لما يدفع الناس إلى تشكيل حياتهم بطريقة محددة والمتمثل في **نماذج متكونة في عقول هؤلاء**

---

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٤.

النـاس في شـكل تشـابكات الخلايـا العصـبية المعقـدة للغايـة و**محـددة** لفكـرهم و**شعورهم** وفعلهم، ونماذج **مكتسبة** عـلى مـدار الحيـاة، و**مترسـخة** في المـخ بـين خلايا الأعصاب، وكلما تم **تنشيط** مثل هـذا التشـابك ينشـأ **نمـوذج إثـارة** محـدد وينتشر لمجالات أخرى ويصبح في مقدوره توجيه **الفكـر والشـعور** والفعـل لهـذا الإنسان في مسار محدد بهذه الطريقة، لذا قد تكون أفضل تسمية لما يدفع الناس إلى التفكير والشعور والسلوك بهذه الطريقة بالضبط هي استخدام **نماذج داخلية** موجهة للسلوك ومقدمة للإرشاد، عندما يتم تنشيط هذه النماذج الداخلية.»[١]

يعرض جيرالد لآلية الإبداع والابتكـار العصـبي، وهـو مـا سـماه بالفضـاء الإبداعي الذي يقابـل الفضـاء الـذهني في النظريـة العرفانيـة، فالعرفانيـة تـرى أن الإنسان يملك في دماغه آلة إبداع يخلق بها كل جديد ويبدعه، ويـتم هـذا في مكـان افتراضي أسمته مجازًا (الفضاء الذهني). أما جيرالـد فيـرى أننـا نسـتخدم نمـاذج داخلية مُوجِّهة لسلوكنا، تقدم الإرشاد لنا ويدفع النـاس لتشـكيل حيـاتهم بطريقـة محددة، فنبدع بها كل جديد في حياتنا، وهـو يعنـي بهـذه النمـاذج الصـور الذهنيـة المخزنة في الدماغ، وهي ترجع إلى الآتي:

١ـ نماذج متكونة في الدماغ في تشابكات خلاياه العصبية. تحدد فكرنا وشـعونا وفعلنا.

٢ـ إلى جانب نماذج مكتسبة على مدار حياتنا ومخزنة ومترسخة في أمخاخنـا في ذاكرتنا.

٣ـ تتم آلية عمل النماذج الداخلية على النحو الآتي:

أ ـ تُنشط هذه التشابكات العصبية.

ب ـ ينشأ نموذج إثارة محدد نتيجة هذا التنشيط والإثارة.

ج ـ ينتشر تأثير هذا النشاط إلى مجالات أخرى في الدماغ.

(١) سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: ١٢.

د ـ يوجه النموذج الداخلي الناشئ عن هذا التنشيط فكرنا وشعورنا وفعلنا نحو إبداع الجديد.

يمكن تصور عمل المخ في تفاعله مع الوجدان وصنعه فيه بالشكل التالي:

نماذج متكونة بعقل الفرد في تشابكات خلاياه (تحدد فكره وشعوره وفعلـه) + نمـاذج مكتسـبة في حياتـه + تنشـيط التشـابكات >> ينشـأ نمـوذج إثـارة ينتشـر لمجالات أخرى >> يوجه نموذجُ الإثـارة النشـط الفكـرَ والشـعور والفعـل >> تنشط النماذج الداخلية لتوجه سلوكنا نحو إبداع الجديد.

نماذج سابقة + نماذج مكتسبة> نماذج إثارة توجه الشعور> نـماذج داخليـة توجـه نحو الإبداع.

خامسًا: الفضاء الإبداعي الاستعاري. (الفص الأيمن فضاء الإبداع).

الفضاء الإبداعي مكان بالدماغ تصورنا أنه مكان إبداع كل جديـد كالاسـتعارة وغيرها، أطلقت عليه العرفانية الفضاء الذهني. والحقيقة أنه لا وجود لهذا المكان بالدماغ؛ وإنما هي آلية يقوم بها الدماغ من خلال عمل خلايـاه العصـبية ووصـلاته لصنع صور استعارية إبداعية في كل مجالات الإبداع، كالإبداع في الأدب وفي فنون الأخرى، وكان أبرزها الإبداع الأدبي الذي يظهر بخاصة في الاستعارة. لذا نعرض دور الدماغ في صنع الإبداع الأدبي في الفضاء الاستعاري. ونشير إلى منطقة الـدماغ التي تتم فيها عملية الإبداع المختلفة وهي: الشق الأيمن من المخ.

يرجع نمو الفضاء الإبداعي ومن ثم صنع الاستعارة داخلنـا إلى عمـل فـص المخ الأيمن، حيث تتم فيه عمليـة الإبـداع والابتكـار لكـل جديـد، «إن فكـرة أن الباحثين العلميين يمكن أن يتعمـدوا يوميًـا إلى تصـميم متعمـد لفضـاءات عاملـة تسمح بتحسين التفاعلات بـين الأنمـاط، وإدراك تلـك الأنمـاط بشـكل أفضـل، والمزيد من **التفكير الإبـداعي**. وهـو مـا نـدعوه **بالفضـاءات الإبداعيـة**، لا يتعلـق الفضاء الإبداعي بتوسيع مساحة مكتبـك كباحـث ... إنـه يتعلـق بحصـولك عـلى

تصـريح شخصـي، وفي بعـض الحـالات تصـريح [١] مجتمعـي لتعبـر عـن ذاتـك **الإبداعية** الحقيقة. ثمة تدريبات ممتازة لاجتيـاز المعوقـات التـي تعتـرض سـبيل الإبداع والابتكار. ومع ذلك فمن المفيد للغاية أن تعطي لنفسـك الإذن بتنفيـذ مـا يأبى الجزء الأيسر من مخك تنفيذه. إن اكتشاف فضاء إبداعي جديد يجعلك تنقل نفسك ـ عن قصد ـ إلى التفكير بشكل غير خطي.»[٢]

إن ما يدفعك إلى التفكير غير النمطي (الخطي) أو التفكير الإبداعي الابتكـاري نحو كل جديد؛ ينطلق مـن الشـق الأيمـن مـن مخـك، ففيـه تـتم عمليـة الإبـداع والابتكار والتحرر من كل القيود، أما الشق الأيسر فيأبى التحرر والإبداع؛ إنه يمثل الجانب التقليدي النمطي المقيد للإبداع والتحرر. لذا، يفرض قيودًا على الفرد، إنه المتحكم في كل أفعالنا التقليدية النمطية، فلا يأتي أي إبداع منه، لأنه المراقب عـلى الفرد وسلوكه وكلامه، وهذه من أهـم وظائفـه. في حـين أن الفـص الأيمـن يأخـذ اتجاهًا مخالفًا وهو التحرر والانطلاق والإبداع، إنه يمثل جانـب الثـورة والتحـرر من قيود الفص الأيسر، ليبدع كل جديد (على الرغم من قيود الفص الأيسـر عليـه) ليبدع كل استعارتنا الجديدة.

لذا سنولي هذا الشق عناية خاصـة في حـديثنا عنـه، وعمَّـا يملكـه مـن طاقـة إبداعية تمكنه من صنع كل ابتكار واختراع، كذا قدرته عـلى فهـم اللغـة العليـا مـن عبارات سخرية وتهكم وطرفة وكناية واسـتعارة وفهـم للإيمـاءات والتلميحـات، وكل ما يعجز عنه الشق الأيسر الذي يقدم ترجمة حرفية للغة وتفسيرها فقـط، وفيـه منطقتا بروكا وفرونيكا اللذان تتوليان مسؤولية تفسير اللغة وفهم معناها.

هذا ما يجعلنا نعيد النظر في قضية الاستعارة بوصفها عملية عصـبية ونقـول بنظرية (**الاستعارة العصـبية**)، وذلـك بسـبب مـا تـم الوصـول إليـه (بفضـل علـم الأعصاب) من تحديد موضع إنتاج الاستعارة وفهمها في الدماغ، فقد تمكنَّا من رؤيـة

---

(١) يقصد بـ (تصريح مجتمعه) موافقة ضمنية أو صريحة من مجتمعه بأن يبدع وذلك بتقبلهم إبداعاتـه واختراعاته والثناء عليها.

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٤٥ ـ ١٤٦.

الدماغ أثناء إبداع الاستعارة هذا أولًا، وثانيًا تحديد الأشخاص الذين لن يتمكنوا من فهم الاستعارة أو إبداعها، نظرًا لإصابتهم في هذا الشق من الدماغ (الشق الأيمن) مثل الانشطار الدماغي وتوقف الجسم الجاسي الرابط بين شقي الدماغ عن العمل لدى البعض، لنقول على الفور: إن لديهم عطبًا في الشق الأيمن من الدماغ. هؤلاء الأشخاص يعيشون في مجتمعنا بكثرة ويتفاعلون معنا، ولكننا لا نعرف أنهم مصابون بانشطار بين شقي الدماغ أو أنهم لديهم عطب بالشق الأيمن من دماغهم. كيف يمكن معرفتهم؟ الأمر بسيط: إذا قلتَ لهم طرفة أو تورية أو استعارة؛ فإنهم لا يفهمون قولك ولا يتجاوبون معك وينظرون لك بدهشة. فاعلم أنه شخص مصاب بانشطار بدماغي، فلم يفهمك، كما تجده يثرثر في كلامه بلا معنى وبلا توقف قط.

إن فهم الاستعارة على أنها عملية عصبية تتم في الشق الأيمن من الدماغ؛ أمرٌ يمكننا توظيفه في أشياء كثيرة، فمعرفة الصلة بين اللغة والدماغ ومواضع تمثيل اللغة في الدماغ (علم اللسانيات العصبية) علم أضاف إلينا الكثير، مثل فهم حقيقة كثير من فنون القول، وحقيقة كثير من الأمراض التي تصيب الفرد فتمنعه من إنتاج لغة صحيحة أو فهمها بصورة دقيقة. واللغة بوصفها الوسيلة الراقية والعليا والأكثر استعمالًا بين البشر تحتاج إلى دقة بالغة، وملاحظة كل ما يصدر من المتكلم من ألفاظ وأصوات وإيماءات وتلميحات؛ يجب علينا فهمها لنتواصل معًا بصورة سريعة ودقيقة؛ تقوم على الفهم المتبادل بين المتكلم والسامع، وما الاستعارة إلا إحدى وسائل اللغة وتجلياتها التي تحقق التواصل بين الناس ونقل أفكارهم، بصورة فورية ودقيقة. فمبدع الاستعارة إنسان مثلي ومثلك، ولكنه لديه قدرة في عقله ونشاط بخلاياه العصبية تمكنه من توصيل المعلومة وشرحها بعبارة استعارية؛ استطاع أن يبدعها الآن في التو واللحظة، وضحت فكرته وبينت مقصده ففهمناه، إنه (بتوظيفه العبارة الاستعارية في شرح وتوصيل المعلومة إلينا) مبدع حقًا، أليس كذلك؟



الفصل السابع

من أنماط الاستعـــــارة العصبية



تعددت أقسام الاستعارة وتنوعت نظرًا لاختلاف وجهة نظر الدارسين لها، وتعددت ألوان الاستعارة بتعدد رؤي المبدعين ووجهات نظرهم إلى الشيء، لكن يظل هناك عنصر يربط بينها، هو أنها على اختلافها وتنوعها وتعددها ترجع لمصنع واحد تُصنع فيه هو الدماغ. لذا يجب عند عرض بعض أنماط الاستعارة أن نضع هذا العنصر (الدماغ) في الحسبان، نظرًا لدوره الأساسي في صنعها وإدخاله كنصر أساسي في تكوين وصنع أي نمط من أنماط الاستعارة، وكمفسر أساسي لما يحدث عند إبداع الاستعارة، فالدماغ ينظر من زاوية جديدة التقطها المبدع واخترقها ليبدع استعارته منها.

نظرًا لتعدد صور الاستعارة، وأننا إذ ندرس الاستعارة من جانبها عصبي، لذا ندرس، إلى جانب تعدد صورها؛ آلية صنع وإبداع كل نمط منها، فلكل نمط آلية صنع في الدماغ خاصة، وآلية فهم تقوم على إعمال ذهن المبدع والمتلقي معًا في الاستعارة؛ إبداعًا وفهمًا. **تقسيم القدماء للاستعارة:** انطلق تقسيم القدماء للاستعارة من أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، فكانت: استعارة (مكنية وتصريحية) واستعارة (ممتدة ومركبة). لو أعدنا النظر لهذا التقسيم نجد أنه يقوم على إعمال الذهن منذ لحظة إبداعها ولحظة فهمها، إنه يقوم على النظر إلى مكونات الاستعارة، وبيان دور كل مكون منها، فالاستعارة تشبيه يحتاج إلى مشبه ومشبه به، يتحدد دور مبدع الاستعارة في حذفه لأحد طرفيها، مما يجعل المتلقي يُعمل ذهنه كي يفهم هذه الاستعارة باحثًا عن المشبه والمشبه به فيها، أيهما موجود؟ وأيهما محذوف؟ كذا الاستعارة الممتدة والمركبة؛ استعارة تقوم على إعمال الذهن في صنعها وفهمها، وكيف تمتد من صورة لأخرى، مما يجعل المتلقي يتتبع تلك الصورة

الممتدة في أكثر من جملة، ونمو الفكرة لدى المبدع وانتقالها من مرحلة لأخرى، إنه إعمال للذهن أيضًا. كذا الاستعارة المركبة التي تجعل المتلقي يعمل ذهنه في البحث عن الوحدات التي ركبت منها الاستعارة، إنها عملية إبداع ذهني في مجملها، يتقاسمها المبدع والمتلقي ما بين فهم وإفهام.

أما أنماط الاستعارة لدى العرفانية كما ذكر ليكوف (الأنطولوجية والاتجاهية والبنيوية) فهي أنماط لصور الاستعارة، أقامها على إعمال ذهن المبدع أيضًا، وذلك بملاحظة عمل الدماغ في إبداعها تحت مسمى هو البنية التصورية، مما يفرض على المتلقي إعمال ذهنه لفهمها، لكن عبارته فضفاضة تتجه في تفسيرها للاستعارة نحو الدماغ/ الذهن، لكنها لم تحدد مناطق تكوين الاستعارة في الدماغ، لتظل الاستعارة أمرًا مبهمًا حتى تأتي النظرية العصبية لتدخل بالتفصيل في هذه القضية لتحدد منطقة صنعها في الدماغ وهو الشق الأيمن من المخ، وذلك باستخدامها آلية حديثة.

الاستعارة المختلطة: (ضرورة للابتكار والإبداع).

ذكر علماء الأعصاب نمطًا من الاستعارة سموه الاستعارة المختلطة، وهي نمط من أنماط إعمال الذهن بالتفكير في الاستعارة من قِبل المبدع، ليتم إخراجها في صورة استعارية يمكن أن تتولد منها عدة استعارات. لذا، يجب وضع هذه الأنماط المختلفة معًا في حزمة واحدة، ثم إعادة تقسيمها حسب مقدار ما يبذله الدماغ في صنعها وفهمها، مع بيان آلية عمله في كل نمط منها، مما سيغير مفهومنا حول كل أنماط الاستعارة، حتى الاستعارة المبتذلة، بخلق تصور جديد لها. كذا الاستعارة النمطية، وهي استعارة متكررة محفوظة في الدماغ، فقدت بريق الإبداع والاندهاش والحداثة فيها، نتيجة كثرة تكرارها، لقد حُفظتْ في الدماغ في وصلاته بين خلاياه العصبية وتكررت حتى ملّها الدماغ وخلاياه من كثرة تكرارها، وهو ضد رغبة الدماغ الدائمة في التجديد المستمر في الإبداع والتغيير، مما يفرض عليه استبدالها، فالطبيعة البيولوجية للدماغ هي النشاط الدائم لخلاياه والمستمر، نظرًا لوجود ذرات كربون نشطة بصورة كبيرة لدى المبدع أكثر من غيره، تدفعه للتغيير

والتجديد بحركتها الدائمة بين خلاياه العصبية ووصلاتها. هذا ما قاله علم الأعصاب كتفسير للاستعارة، لماذا تصبح مبتذلة؟ لذا قالوا: أفضل الاستعارة ما استقر بالدماغ، فما قيمة قولهم السابق في فهم الطبيعة العصبية للاستعارة؟

أ ـ مفهوم الاستعارة المختلطة:

هناك نوع غريب من الإبداع الاستعاري جاء نتيجة خطأ غير متعمد من المتكلم، فيبدو لنا أن المتكلم أخطأ في قوله، فقد خلط بين أشياء مختلفة أو متنافرة، وربما متضادة، فماذا نفعل؟ إننا نقول: هذا الشخص قدم لنا استعارة خاطئة خلط فيها بين الأشياء، لكن لو تدبرنا هذه الاستعارة لبدا لنا الأمر عكس ذلك؛ فهذا الشخص إنسان مبدع، استطاع أن يصنع من هذه الأشياء المتنافرة روابط تجعلنا نراها خاطئة، وربما نفهم منها أشياء ودلالات لم ينطق بها؛ كيف هذا؟ إن الدماغ عندما يبدع استعارة جديدة تبدو غريبة غير مألوفة من أول وهلة، وربما مرفوضة حسب منطق الناس واللغة والعقل، فنظن أن هناك خطأً ما فيها، فإذا تدبرناها فإننا سنجد أنفسنا أمام عبارة استعارية إبداعية جديدة ابتكرها هذا المبدع، بجمعه بين متنافرين أو متضادين، لقد أبدع عبارة جديدة لم نلاحظها من قبل، وذلك باختراقه هذه المتنافرات بحثًا عن علاقة ما بينها كي يلتقط رابطًا ما يجمعهما. إنها عملية إبداعية يصنعها المتكلم، فيخلق تصورًا جديدًا للشيء من خلال النظر إلى جانب غير مطروق فيه، لتغير الصورة الذهنية المخزنة في ذاكرته عنه. قد يفهمها السامع ويقتنع بها ثم تشيع وتنتشر وتصبح مقبولة في المجتمع، وقد لا يفهمها السامع الآن، ويحسب أن هناك خطأ ما في هذه الاستعارية، لكنه سيفهما مستقبلًا بعد أن يتدبرها وبعد تكرارها على سمعه حتى يألفها. هكذا تبزغ الاستعارة الجديدة في صورة غريبة غير مألوفة نتيجة الخلط بين المتنافرات مما ينتج استعارة مختلطة، إنها نوع جديد من الإبداع في الاستعارة لا خطأ فيه.

«تظهر الاستعارة المختلطة كخطأ في الترابط بين الكلمات في إحدى الجمل والذي يجعل **المخ** يتعثر في فهمها. إن الاستعارة المختلطة تتألف من مزيج متنافر من العناصر المختلفة والمستمدة من استعارات أخرى موجودة بالفعل، وعادة ما

تكون استعارات متعددة تشتت وتجمعت مرة أخرى بشكل غير ذي معنى على الإطلاق. وفيما يأتي بعض الأمثلة على الاستعارات المختلطة: (لا يمكن للنمر أن يُغير جلده المخطط). (ها هو مضربك، يُمكن أن تحرز ضربات جوية). (إنه نبتة خضراء، لا يعرف ما يدور خلف أذنيه). (لقد أطْلِقتْ الرصاص على الريح من أعلى جواده). ماذا يفعل عقلك عندما تقرأ هذه العبارات؟»[1]

إن بداية الإبداع والخلق لا تأتي دائمًا نتيجة تعمد المبدع إبداع شيء ما، فقد يأتي من خطأ غير متعمد، يقع فيه المبدع، مما يجعله يلتفت إلى جانب ما غير مطروق في الشيء، فيلتقطه في لحظة/ ومضة الإبداع، ليصنع منه فكرته الجديدة، هذا ما يمكن أن نفيده من الوقوع في خطأ، مما يجعل المبدع يلتفت إلى جانب في الشيء، هذا معنى الاستعارة المختلطة التي يوظفها الدماغ لصنع إبداع جديد، هذا الأمر يحدث في أغلب الإبداعات والاختراعات حيث أتت الفكرة للمبدع نتيجة خطأ غير متعمد، فينبهر المبدع بما وصل إليه، ليصيح منبهرًا قائلًا وجدتها وجدتها وجدتها.

ب ـ الدماغ وفهم الاستعارة المختلطة:

ذكرنا آنفًا عدة عبارات استعارية مختلطة مزجنا في كل عبارة منها بين عناصر متنافرة فأنتجنا عبارات تتضمن استعارات مختلطة، فماذا يفعل الدماغ لفهم هذه العبارات؟ «ماذا يفعل عقلك عندما تقرأ هذه العبارات؟ بالنسبة لنا نستبعد تمامًا الطريقة المعتادة في التفكير وكأن شخصًا قد ضغط لتوه على زر إعادة البدء من جديد. إن الاستعارات المختلطة تتيح الفرصة للانفصال عن المآزق التي تحيط بنا. وبالنسبة لنا فإن قراءة هذه العبارات تمنحنا الفرصة لإعادة تنظيم **عملية التفكير**، وإيجاد سبيل مُغاير للتغلب على إحدى العقبات التي تواجهنا. من المحتمل أن ترى أن من المفيد أن تستحدث بضع استعارات مختلطة ضمن الأيام الحافلة بأصعب التحديات لديك. جدد نظام التشغيل لديك، وانفصل عن المآزق

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١١١.

التي تنطوي على كثير من المشكلات.»[1]

ماذا يفعل الدماغ عند قـراءة هـذه الاسـتعارات المختلطـة التـي لا تحـوي استعارة واحدة، بل تحوي عدة استعارات مختلطـة متباعـدة تجعـل الـدماغ يعيـد حساباته ويتمهل في فهمها كي يفصل بين مكوناتها، فتظهر بصورة مخالفة للفظهـا، لتطرح فهمًا جديدًا لألفاظ العبارة، فـالمؤلف يتعامـل معهـا كعمليـة عقليـة تـدفع الدماغ للسير قدمًا في فهمها في اتجاه بعيد عن لفظها، فهذه الاستعارات المختلطـة تصنع في الدماغ معان عميقة أكبر من لفظها. ولتفسير ما يحـدث في الـدماغ لتوليـد هذه المعاني من الاستعارة المختلطة، سنعيد النظر لها في ضوء فهمنا لعمل الـدماغ عند سماعه لهذه الاستعارة المختلطة، فنجد أنـه يسـلك سـبلًا مختلفـة في فهمهـا حسب مكونات العبارة وقدرة دماغ هذا الفرد.

ج ـ نماذج للاستعارة المختلطة:

الاستعارة الأولى: (لا يمكن للنمر أن يُغير جلده المخطط):

جمعت العبارة في الدماغ بين متنافرين لإنتاج معنى غير منطوق مـن اسـتعارة مختلطة؛ فجمعت بين:

١ـ صورة نمر بجلده المزخرف.

٢ـ صورة حمار وحشي بجلده المخطط.

مجيء استعارة مختلطة بهذا الشكل أحدث ارتباكًا في دماغ السامع، فيحاول فهم هذه العبارة التي تتكون من ألفاظ وصـفات متنـافرة متناقضـة، جمـع فيهـا بـين جلدين مختلفين لحيوانين مختلفين (النمر والحمار الوحشي). ولكن لمـاذا فعـل المتكلم المبدع هذا؟ وما فائدته في فهمنا لهذه العبارة، إن هذه العبارة تبدو خاطئـة من أول وهلة لا يقبلها العقل أو واقع الأشياء، فلم نر قط نمرًا بجلد مخطـط، فهـو جلد خاص بالحمار الوحشي المخطط، مما يربك السامع، فيحاول فهمها بإعـادة

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١١١.

عرضها مرة أخرى على دماغه.

هنا ينطلق دماغه ليفكر خارج الصندوق، أي خارج التفكير النمطي باحثًا عن الشكل الحقيقي لجلد هذين الحيوانين، فيدرك أن المعنى المقصود غير المعنى المنطوق في العبارة والمفهوم من ألفاظها، فيعيد النظر والتفكر فيها بحثًا عن معنى آخر غير المعنى المفهوم من ألفاظ العبارة، أي المعنى غير الحرفي الوارد في العبارة. لقد خلطت العبارة بين حيوانين مختلفين في شكل جلدهما، فيقوم الدماغ بعرض هذه العبارة بمعناه الحرفي على فص المخ الأيسر فيجد أنها عبارة مرفوضة (خاطئة)، ثم يرسلها إلى الفص الأيمن عبر الجسم الجاسئ المختص بتفسير اللغة العليا، بعد أن أدرك الفص الأيسر أن هذا المعنى الحرفي للعبارة غير مقبول، وربما غير مقصود من هذه العبارة، فيفكر في معنى آخر لها؛ فيرسلها للشق الأيمن ليعد التفكير فيها بحثًا معنى آخر لها ويكون هو المقصود منها.

لذا يجب على السامع كي يفهم الاستعارة المختلطة أن يبتعد وينفصل عن المعنى الحرفي لها، والذي يفرضه واقعها المادي المحسوس، فيبدأ بإعادة تنظيم تفكيره حول العبارة، فيبحث لها عن معنى آخر يقصده المتكلم، فيبدأ السامع في إعادة تجديد نظام تشغيل دماغه، أي يجدد آلية تفكير وعمل دماغه المعتاد، فيخرج عن التفكير النمطي، ليعيد النظر للعبارة من زاوية جديدة. فيفهم منها أشياء أخرى غير منطوقة يصل إليها من خلال تحليله لمحتوى الاستعارة المختلطة والمقصود غير المنطوق منها. لذا فالاستعارة المختلطة التي يصنعها الفرد المبدع؛ وسيلة رائعة تدفع السامع ليفكر بعمق بعيدًا عن المعنى الحرفي المعروف للعبارة، فيدرك أنها استعارة إبداعية خلط فيها الفرد بين أشياء متباعدة ومتنافرة، فغيرت الصورة الذهنية المتكونة في دماغه سلفًا والمدونة فيه منذ سنين عن شكل جلد هذين الحيوانين، بل سيكتشف أن المقصود شيء آخر هو الإنسان وليس هذين الحيوانين، أي الإنسان الذي يغير سلوكه أو قل يغير جلده، كما تقولون، فيبدو بلون آخر.

ويمكن تصور صنع هذه الاستعارة المختلطة في الدماغ كالآتي:

جلد نمر+ جلد حمار > الشق الأيسر (جمع بين متنافرين) > الشق الأيمن (إنسان متلون)

الاستعارة الثانية: (ها هو مضربك، يُمكن أن تحرز ضربات جوية).

المعنى الحرفي للعبارة: اضرب بمضربك الهواء بدلًا من ضرب الكرة. والمعنى المقصود: أنك تسدد ضرباتك وتقاتل دون تحقيق نجاح كالذي يضرب الهواء بمضربه بلا جدوى.

ويمكن تصور هذا الاستعارة المختلطة في الدماغ من الشكل التالي:

مضرب + ضرب للهواء > في الشق الأيسر (بلا فائدة) > في الشق الأيمن (عملك بلا فائدة).

الاستعارة الثالثة: (إنه نبتة خضراء، لا يعرف ما يدور خلف أذنيه).

المعنى الحرفي: هذا الفرد صغير كالنبتة الصغيرة، لذا يجهل ما يحدث في رأسه وخلف أذنيه. والمعنى المقصود: أنه طفل صغير لا يدرك ما يحدث حوله من عظائم الأمور، كالنبتة الصغيرة.

نبتة خضراء+ شاب صغير >> الدماغ >> إنسان صغير بلا خبرة

الاستعارة الرابعة: (لقد أُطْلِقتْ الرصاصُ على الريح من أعلى جواده).

المعنى الحرفي: أن الرصاص أطلقت (بلا جدوى) في الهواء من فوق جواده. والمعنى المقصود: أن الأعمال ذهبت مع الريح بلا جدوى كالرصاص الذي أطلق في الهواء ولم يصب غرضه، فهذه الأعمال لا قيمة لها كإطلاق الرصاص في الهواء بلا جدوى.

رجل على جواده + إطلاق الرصاص في الجو > الدماغ > عمل بلا جدوى.

د ـ قيمة الاستعارة المختلطة وأثرها على اللغة:

تستطيع الاستعارة المختلطة أن تبدع أفكارًا كثيرة وألفاظًا جديدة وأن تحمل

دلالات مستحدثة جديدة في اللغة، وتسد ثغرات في اللغـة، ذلـك بمـا تصـنعه مـن مرونة في التعبير وتغيير وخروج عما حفظناه من معاني الألفاظ ومـن معـارف ثابتـة بذاكرتنا، ويمكن دفع ملفات معلوماتية مخزنة بالذاكرة لميدان الإبـداع لنبـدع بهـا كل الأمور السابقة من خلال استعارات مختلطة؛ فهي تقوم بالآتي:

١ـ تثير انتباه السامع إلى أفكار ومعاني جديدة غير منطوقة، لم يفكر فيها.

٢ـ تسد ثغرات في اللغة بخلق ألفاظ لها دلالات جديدة لا توجد في اللغة.

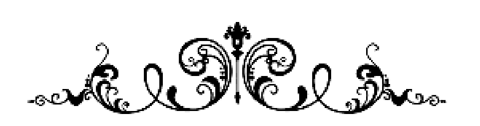
٣ـ تعزز قدرتنا الإبداعية بمدنا بمعلومات من الذاكرة وصور ذهنية؛ تمكننا من إبداع استعارة مبتكرة. ٤ـ إبداع دلالة غير منطوقة ضمنية بالعبارة تحمـل أكثـر مـن معنى؛ مما ينشط ويثير الـدماغ ليفهمهـا. «إن اللغـة التـي نسـتخدمها بمـا في ذلـك الاسـتعارات؛ تقـوم بـدور بـالغ الأهميـة فيمـا يتعلـق بمرونـة حافظـات ملفاتنـا المعلوماتية أو صلابتها. ويُمكننا أن نتعلم بحذر أن ندفع هذه الملفـات برفـق وأن نعزز إمكاناتنا الإبداعية من خلال لغتنا.إن استخدام الاسـتعارات بحـذر وتجنـب استخدام البطاقات التعريفية القاصرة؛ وسائل مقيـدة لهـذه العمليـة. وأخيـرًا فـإن الاستعارات المختلطة هي الحل الناجع والأمثل عندما تجد نفسـك في حيـرة مـن أمرك، أو ربما وجب علينا أن نقول إننا نلاحق هدفًا غير الذي نقصده.»[١]



(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١١٢.

الباب الثالث

الدراسة التطبيقية للاستعارة العصبية



القسم الأول

أسس دراسة الاستعارة عصبيًا لدى شاعر ما



علمنا آنفًا كيف يعمل الدماغ في صنع الاستعارة وكيف يعالجها، ونريد تطبيق ما عرفناه نظريًّا في الجانب التطبيقي، لبيان صحة ما بيناه سلفًا حول حقيقة الاستعارة؛ أنها عملية عصبية تبدأ من الدماغ قبل أن تهبط على اللسان قائلها، لذا سنضع خطة عمل نسير عليها نحن وكل من يود دراسة الاستعارة عصبيًا لدى شاعر من الشعراء، وبيان كيف صنع استعاراته في دماغه أولًا؟

في البداية، هناك عنصر يجب على الباحث عن الجانب العصبي في استعارة الشاعر فلان؛ أن يضعها في حسبانه ويستحضرها في بحثه، وينقب عنها في شعره، فهذه العناصر تكون خلفية الاستعارات التي نجدها بشعره، وتبين كيف تعمل دماغ هذا الشاعر لحظة إبداعه استعاراته، وما في دماغه من عوامل دفعته لإخراج استعاراته بهذه الصورة؛ فكانت استعاراته نتيجة عمل هذه العوامل التي أثرتْ عليه وعلى استعارته.

لابد من بيان هذه الأمور لدى أي شاعر نشرع في تحليل استعاراته وهي:

١ـ عصر الشاعر وبيئته:

لا بد من تقديم دراسة حول عصر الشاعر وبيئته التي نشأ فيها، لبيان الخلفية البيئية التي صنعته ومكوناتها، ومدى تفاعله معها، ثم نتابع الصور الذهنية لبيئته في استعاراته، كيف تبدو في استعارته؟ وكيف تنمو في دماغه؟

٢ـ اللون الشعري الذي برع فيه الشاعر:

تتأثر الاستعارة باللون الأدبي الذي تقدم فيه، فاستعارة الشعر العمودي يُحْكم الشاعرُ فيه بقيود الوزن والقافية، مما يلزمه بتغيير صياغة لاستعاراته نزولًا

على قيودهما، وهو ما لا نجده في الشعر النثري أو النثر.

كذلك اللون الذي برع فيه الشاعر (مدح، رثاء، هجاء)، لأنه إذا يبرع في لون من الشعر فإن دماغه يصنع مسارًا عصبيًا بين خلاياه خاصًا بهذا اللون؛ يسلكه الشاعر كلما شرع في قول الشعر، مما يجعله يجد نفسه فيه، فيبرع ويبدع فيه، ويشعر براحة داخلية معه، على الرغم من قدرته على قول الشعر في الألوان الأخرى. كذا الذاكرة، التي تمد الشاعر وتسعفه بكلمات وعبارات خاصة بهذا اللون، لأنها أشياء حاضرة في ذاكرته العاملة فنجده يستحضره في شعر بصورة متكررة، بل إنها تدفع نفسها بقوة على لسانه، وإن حاول التخلص منها، إنه الأمر يرجع إلى عناصر العصبية تتصارع داخل دماغه.

٣ـ التكوين الثقافي والمعرفي والأدبي للشاعر:

البحث فيما جمعه وحفظه من ثقافة عصره وآدابه، والذي يظهر في استعاراته ويؤثر عليها، فالشاعر الذي عاش في عصر برع شعراؤه في البيان والصور البلاغية تأتي استعارته مليئة بتلك الصور البلاغية، كذلك الشاعر المثقف بثقافة عصره؛ نجد في شعره آثر هذه الثقافة من معارف تخص عصره، ككلمات تتصل بالفلسفة الكلاسيكية، وكلمات تتصل بأحداث تاريخية تخص عصره، فإذا كان من الشعراء المعاصرين لنا، سنجد كلمات عصرنا فيه، مثل (تليفون وتلفاز)، فتأتي استعارته لتصور ثقافة عصره، وما جمعه في دماغه منها، فنعرف ثقافة عصره وما حصل منها في دماغه.

٤ـ الاستعارات الجديدة التي تميز بها عن غيره.

يملك الشاعر ذاكرة قوية قادرة على صنع استعاراته الخاصة، لماذا؟ لأنها تدون في ذاكرته بتكرارها وإلحاحها عليه، فتفرض سلطانها عليه، لهذا عندما يبدع تأتي استعارته السابقة من ذاكره لتدخل ضمن شعره الجديد وتتكرر، لذا يجب جمع هذا الاستعارات التي نجدها تتكرر بكثرة في شعره، فهي الاستعارات مدونة في دماغه وحاضرة بقوة فيه لحظة إبداعه. فنبحث ما يميز الشاعر، ونبين عمل خلاياه

العصبية في صنعها، مما يظهر آثار تكوينه وثقافته وتميزه على شعراء عصره، وندرس تأثير محتوى ذاكرته من استعارات سابقة وثقافته على إبداعه استعاراته الجديدة.

٥ـ المقارنة بين الشاعر ومعاصريه وسابقيه ومن تلاه من الشعراء.

هذا الأمر يحدد مكانة الشاعر بين هؤلاء الشعراء وقدرته الإبداعية والدماغية التي تظهر في استعاراته بدقة تامة، وقيمة استعارية بين الأدباء.

٦ـ بيان سبب تشابه استعارات هذا الشاعر مع معاصريه وسابقيه.

هذا الأمر سيجعلنا نجيب عن سؤال كبير حار فيه النقاد والبلاغيون، وهو قضية السرقات الأدبية، فوجود تشابه في استعارة هذا الشاعر مع غيره لا يعني بالضرورة سرقته منه، فقد يكون هذا مجرد توارد فكري بينهما.

٧ـ تأثير استعارات هذا الشاعر على استعارات من جاء بعده.

هذا الأمر يبين قدرة تأثير استعاراته على من جاء بعده، مما يبين مدى قوتها ككفرة إبداعية جديدة، كانت هو أول من قالها، ولا يحدث هذا إلا إذا كانت استعارةً إبداعية خلاقة قادرة على التأثير على من جاء بعده، مما جعل الشعراء بعده ينكبون عليها مقتبسين مقلدين وإعادة صياغتها من جديد.

يرجع هذا إلى حقيقة عصبية في الاستعارة، أنها تُظهر عمل الدماغ وخلاياه العصبية في معالجة ما يصله من استعارات سابقة، وكيف يعالجها وكيف تظهر في استعارات جديدة لدى شعراء تاليين له، ويبين آلية الدماغ البشري في معالجة الاستعارة بذات الطريقة قديمًا وحديثا بصورة متكررة.

٨ـ ما أثر عمل دماغ الشاعر في صنعه استعاراته؟ وكيف عالجها؟

يجب تحليل استعارات هذا الشاعر عصبيًا لبيان أثر عمل الدماغ وخلاياه العصبية في صنع استعاراته وما مدى تأثير مراكز الدماغ متمثلة في ذاكرته في صنع استعارته الجديدة من خلال دراسة انعكاس ما سبق (ثقافته وعصره وما حفظه من

استعارات) على استعاراته. كيف عالج ما نقله عن غيره من استعارات وحفظها، ثم تفاعلت بدماغه فصنعت استعاراته الجديدة؟

٩ـ هل يمكن ألا يأخذ الشاعر استعارات من غيره؟ ما مدى صحة هذا؟

هذا يخالف واقع الأدب في كل العصور وكل اللغات، فلا يوجد شاعر لم يطلع على شعر غيره ويحفظه لتثقل موهبته، ويتمرس على قول الشعر، فيجمع استعارات من سبقه بذاكرته.

هذه الأسئلة يمكن أن نصل إلى إجابة لها من خلال جانب التطبيق، ثم نبحث في نهاية العرض عن مدى تحققها في استعارات هذا الشاعر، وكيف كانت الإجابة عليها؟



القسم الثاني

الدراسة التطبيقية على نظرية الاستعارة العصبية



الشاعر الطليق.

نعرض للجانب التطبيقي في استعارات الشاعر الطليق في الآتي:

أولًا: الشاعر والبيئة.

هو أبو عبد الملك مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الرحمن الناصر أمير أموي، حفيد الخليفة العظيم عبد الرحمن الناصر، عاش في الأندلس توفي عام ١٠٠٩م، نعرض لقصيدته القافية، وهي من أشهر قصائده، بدأها بالحديث عن النسيب ثم الخمر ثم وصف أشياء شتى كوصفه رحلته، وأخيرًا الفخر. سنتحدث عن قسم واحد منها بعد تقسمها للوحات أو مقطوعات، فقد يتحدث الشاعر في كل لوحة عن موضوع واحد، وقد اخترنا المقطوعة الأولى (الغزل / النسيب) التي يصف فيها جسد الفتاة ويتغزل فيها، فنبين كيف قام بهذا الأمر، ثم نجمع هذه الصفات لنبين الصورة الكلية للمقطوعة، لنجمع في تفسيرنا للوحة بين الجانب البلاغي والنفسي والعصبي، ونعرض لأثر هذه العناصر في إبداع استعاراته الجديدة، وعمل دماغه فيها.

ثانيًا: اللوحة الأولى: الغزل / النسيب

غُصُنٌ يَهتَزُّ في دِعصٍ	**يَجتَني منه فؤادي حُرَق**
أَطلع الحسنُ لَنا من وَجههِ	**قَمراً لَيسَ يُرى مُمَّحِقاً**
وَرَنا عَن طَرفِ ريمٍ أَحوَرٍ	**لحَظُهُ سَهمٌ لِقَلبي فُوِّقا**
باسم عَن عِقدِ دُرٍّ خِلتُهُ	**سَلَبَتهُ لثتاه العُنُقا**
سالَ لام الصدغ في صَفحتِهِ	**سيلانَ التبر وافى الوَرِقا**

فَتَنـــاهى الحســـــنُ فيـــهِ إِنَّــــما   يَحسُـــنُ الغصـــنُ إِذا مــا أَورَقــا
رَقَّ منـــه الصـــرُ حَتّـــى خلتـــهُ   مِـــن نحـــولٍ شَـــفَّهُ قَــد عَشِــقا
وَكـــأنَّ الـــرِدفَ قَـــد تيّمَـــهُ   فغَـــدا فيـــه مُعنـــى قَلقـــا
نـــاحِلا جـــاورَ منـــه نـــاعِماً   كَحَبيبـــي ظـــل لـــي مُعتَنِقـــا
عجَبـــاً إِذ أَشـــبهانا كَيـــفَ   لَـم يُحـدِثا هَجـراً وَلَـم يَفتَرِقـا

ثالثًا: تفسير الاستعارات الواردة بالمقطوعة عصبيًا.

ما الصور الذهنية التي صنعها الشاعر في لوحته ورسمها لنا عن فتاته؟ وكيف تعكس ما في ذهنه من صور عن جسدها؟ وكيف تكونت هذه الصور عصبيًا؟ يبدأ الشاعر بالحديث عن جسد فتاته بصورة تبين سيطرة الصورة الذهنية المثالية المتكونة بدماغه؛ كصورة لمنتهى الحسن لأجمل فتاة، وكنموذج للجمال النسائي، نتيجة مكونات عصبية راقدة في ذاكرته، استحضرها منها، لتصور وتعكس مقاييس الجمال عنده، والشائعة في بيئته وعصره، فهو لا يتحدث عن فتاة واقعية موجودة بالفعل، بل عن صورة ذهنية متكونة لها في دماغه، إنها صورة حقيقة للفتاة كما يصورها له خياله في دماغه، وصوره الذهنية الانطباعية عنها، أنه تصور المحب لحبيبته، كيف تكون! إنه صورة ذاتية في دماغه، عبرت عنها استعاراته كالآتي:

(غصن يهتز في دعص نقا)

استعار الشاعر صورة ذهنية مخزنة في دماغه لأجمل (قَـدْ) ممشوق ليصور بها (قَدْ) فتاته الممشوق، فلم يصف قدها بالغصن، لأنه لا يشبهه، بل قدها غصن يهتز، فمزج في ذهنه بين صورة ذهنية لغصن مهتز مدونة بذاكرته وبين صورة ذهنية أمامه لفتاة تتمايل، فمزج بينهما في خياله، لصنع استعارة عصبية أبدعتها ذاكرته في دماغه، فهي صورة قادمة من دماغه.

ثم هيمن خياله عليه ليستغرق في استعارته فينسي أنه يتحدث عن فتاة، فلم يذكر من صفاتها شيئا يجعلنا نفهم أنه يتحدث عن فتاة. لقد مزج بين صورة أجمل

شيء ممشوق يهتز في بيئته؛ وبين صورة (قد) فتاة ممشوق يتمايل، كأنه غصن يهتز، ويمكن تصور المزج الاستعاري في الشكل الآتي:

(قَدْ) فتاة ممشوق يتمايل) + صورة ذهنية بالذاكرة (غصن يهتز) > الذهن / الدماغ > استعارة جديدة (قد فتاة يتمايل كالغصن).

(يجتني منه فؤادي حُرَّقا)

يستغرق الشاعر في استعارته (ترشيح الاستعارة) فيمتد وصفه، فيصنع استعارة جديدة، بل يصنع امتدادًا لها، ليبعد عن تصورنا أنه يتحدث عن فتاة ذات قد ممشوق، فلا نظن أنه يتحدث عن قد فتاة يشبه الغصن. وفجأة يسند إليه صفة تجعلنا نستبعد أن يكون حديثه عن غصن نبات يهتز، (يجتني منه حرقة)، إنها لحظة إفاقة من الشاعر أو قل عودة انتباهه ووعيه إليه؛ فيهبط إلى للواقع، مما يعني أن الشاعر ليس مستهامًا أو في غيبوبة أو لحظة وحي وإلهام، بل مدرك واعٍ بما يقول، وما في الأمر أنه مزج بين صور ذهنية مخزنة بدماغه وصهرها بخياله ليصنع استعارته الأولى.

ثم تأتي استعارته الثانية لتبين أنه لازال مرتبطًا بواقعه، فيسند للغصن صفةً لا تسند إلا لفتاة ممشوق القد متمايل، لذا (فؤاده يجتني منه حُرقة)، مما يبين الأثر النفسي عليه، فيحرق فؤاده. لقد جمعت خلاياه ووصلاتها (تجمع خلوي) بين صورتين ومزجتهما معًا لتصنع استعارته الإبداعية الجديدة، فظهر أثر بيئته بوصفه لقدها بما في بيئته وذاكرته، وهو (الغصن المهتز).

أطلع الحسن لنا من وجهه قمرًا ليس يُرى مُمَّحِقا

ينتقل الشاعر إلى عالم آخر في وصفه لفتاته، وهو عالم الإعجاز الكوني وأجمل الصور الذهنية الإبداعية المخزنة بذاكرته عن أجمل ما فيه، إنه القمر الذي يراه العربي أجمل ما في بيئته من آيات كونية [(١)]، فعالمه محدود في إطار مكونات بيئته، لهذا من السهل استحضاره لذهنه، فالقمر أجمل شيء مترسخًا في ذاكرته، فتأتي

---

(١) وظف الحق سبحانه آيات كونية لتصور آيات غيبة، فكان ما بين السماء والأرض (أكبر ما في بيئة العربي) وسيلة لفهم عرض الجنة.

صوره الذهنية المسيطرة والمهيمنة عليه، والمدونة سلفًا بخلاياه لتفرض نفسها، فإذا نظر حوله بحثًا عن أجمل شيء يصف به فتاته، فلا يجد أجمل من القمر المستدير المضيء ليصفها به.

وقد أبدع في استعارته العصبية في مزجه التام بين الصورتين (صور القمر المضيء الساطع في السماء وطلعة الفتاة بوجهها المشرق المضيء)، فلا ندري هل يتحدث الشاعر في استعارته عن فتاة أم عن القمر، مما يدل على أنه ليس تفكر إنسان عاقل واعٍ، بل إنسان هائم في قمة التماهي خلف صورتين، حائرًا بين طلعة وجهين (الفتاة والقمر)، إنه عمل خلاياه العصبية التي جمعت ما بوصلاته من صورة مضيئة ليصور بها وجه فتاته، إنه استيهام [1] وسباحة بالخيال الذي استدعى صور ذهنية قديمة ليصنع منها صورة ذهنية استعارية جديدة دون تدخل منه.

ثم يسارع الشاعر في ذات البيت فيصنع صورة استعارية جديدة، تعيدنا إلى عالم الواقع وتجعلنا نؤمن أنه ليس مستهامًا تمامًا، بل هو متيقظ يعلم أنه لا يصف قمرًا، بل فتاة في حسن القمر وجماله، وذلك بصنع استعارة جديدة؛ هي امتداد لاستعارته الأولى، فهذا القمر (ليس يُري ممحقًا)، ومعنى (امتحق القمر اختفى نوره، ويكون ذلك في ليلتين آخر الشهر القمري. وانْمَحَق القمر لم يكد يُري في آخر الشهر) [2]. وهذه الصفة لا يوصف بها القمر، فهو يظهر ويختفي ويمحق، فكيف به (ليس يُرى ممحقًا)، إذَن هو يصف فتاة ولا يصف القمر الذي نراه في الطبيعة.

إننا نرى الشاعر يجمع في استعارة جديدة صورة للفتاة استحضرها من بيئته، ولا يغيب عن واقعه في وصفه لها، لذا يذكِّرنا دائمًا بالواقع الذي يصفه، في صراع بين صور ذهنية قديمة وصور ذهنية جديدة تصنعها خلاياه العصبية بدماغه في فضائه الإبداعي بين خلاياه.

---

(١) استيهام، لأن خلايا هي التي تفكر وتصنع صوره الذهنية دون سيطرة منه عليها، فهي حرة في الصورة التي تبدعها بفضائه الإبداعي.

(٢) المعجم الوسيط مادة (محق)، انظر المعجم الوسيط ط/ الرابعة، مكتبة الشروق ٢٠٠٥، ص٨٥٦

ورنا عن طرف ريم أحور، لحظه سهم لقلبي فُوّقا

استعارة جديدة استحضر فيها الشاعر بيئته أيضًا، وأجمل ما فيها من حيوان (الغزال) وأجمل ما في الغزال (طرفه) عينه الجميلة الساحرة، فقد نظر لهذا الحيوان وتأمله بعمق، وبحث عن أجمل ما في جسده ليستعيره في وصفه لعين فتاته، لقد سجل في ذاكرته صورةً ذهنية لأجمل ما في جسد الغزال، فقال: أطلع الحسنُ لنا في وجه هذه الفتاة عينًا حوراء كعين الغزال.

ثم تأتي الاستعارة العصبية الثانية لتعيده لواقعه وتربطه به، فهذا الطرف سهم لقلبه فوقًا، فالطرف هو البصر، أكان طرفُ الغزال سهمًا لقلبه؟ هكذا تصوره، فصنع من صورة ذهنية لطرف الغزال الأحور المدونة بذاكرته سهمًا فوقًا،[1] إنها صورة ذهنية جديدة صورتها استعارة عصبية جديدة، فقد أمدته ذاكرته بأجمل عين في بيئته، ثم نجده ينتقل من صورة العين الجميلة إلى سهم قاتل، وهو انتقال يمثل صراع داخله وقمة الشعور بالجمال بين أجمل صور الحب وأشنع فعل في الحياة وهو القتل، ليبين كيف تأثر بعينها وذاب عشقًا فيها إلى حد القتل. إنه فوران العاطفة داخله، فيجمع بين المتنافرين في صورة استعارية جديدة، تسير في اتجاه مضاد من الحب إلى القتل، على النحو الآتي: **نظرة من طرف أحور >> الدماغ >> سهم قاتل.**

باسم عن عقد در خِلتُهُ سلبته لثَّاه العُنُقا.

ينتقل الشاعر في وصفه لفتاته إلى جزء آخر في وجهها، هو أسنانها ولثتاها، فاختار لحظة بارقة في الأسنان وهي لحظة الابتسامة، وهي أجمل لحظة مشرقة في وجه الإنسان، تُظهر هذه اللحظة جمال الأسنان، فذكر أن أسنانها عقد در، ولم يقل: إن أسنانها تشبه عقد الدر، فنفهم أنه لا يصف أسنان فتاة (مع أول وهلة لسماع استعارته)، بل يصف عقد در، مما يجعلنا نستهيم ونتماهى معه في وصفه ونستغرق فيه بعيدًا عن الواقع والحقيقة. إنها صورة ذهنية جديدة يصنعها في ذهننا من صور ذهنية قديمة بدماغه لأجمل شيء أبيض مصطفٍ في ذهنه، إنه عقد الدر، يصنع منها

(١) فَوِقَ السهم فَوَقًا: كان بأحد طرفي فُوقة ميل أو انكسار فهو أفوق انظر المعجم الوسيط مادة (فاق).

استعارة عصبية في ذهننا. وهنا يظهر أثر بيئته في استعارته (عقد در)، لقد اختار من أشياء البيئة أجمل ما فيها لوصف أسنانها البيضاء المضيئة وهو عقد الدر.

الشاعر ليس في غيبوبة ولا فاقدًا لوعيه، لذا يعود لواقعه ليقول (**خِلتُهُ سلبته لثَّتاه العُنُقا**) وهي امتداد للاستعارة السابقة، ليربطنا بالواقع فيقول: إنني خلت أن هذا العقد سرقته (سلبته) لثتاه من عنقها، إن هذه الاستعارة تصور عمل الخيال فيها بطرقة مسرحية رائعة، مسرح فيها الحدث وقدمه لنا في صورة رجل يسرق عقدًا من عنق الفتاة، ليضعه بين لثتيها، فأسند السرقة للثتيها ومنحهما دور السارق، إنه إبداع في صنع صورة استعارية عصبية بذهن الشاعر جمع فيها بين حادثة سرقة رآها يومًا ما وبين صورة أسنان فتاة التي تشبه عقد الدر، لكنه مسروق، سرقته لثتاها من عنقها.

ثم تطل علينا بيئته بـ (عقد در)، كصورة ذهنية للأسنان، كأجمل ما في بيئته آتية من ذاكرته. إننا لسنا أمام شاعر يصف أسنان فتاة، ولكننا أمام مبدع يخلق صورة استعارية مسرحية، يصنعها خياله ليخلع على أسنانها صفة البياض والجمال كعقد الدر، ويخلع على لثتيها صفة سارق قام بعملية سرقة.

سالَ لامُ الصدغِ في صفحته سيلان التبر وافى الوَرِقا

ثم ينتقل الشاعر إلى جزء آخر في وجه الفتاة وهو خدها، ليصفه بصورة غير تقليدية، مزج فيها بين وجه الفتاة الأبيض وبيئته وأجمل ما يراه فيها، إنها عملية إبداعية تقوم على استعارة عصبية إبداعية تتم بين خلايا المخ ووصلاتها لإنتاج صورة ذهنية جديدة من صور ذهنية سابقة، فمزج بين أجمل وأثمن ما في بيئته من أشياء استحضرها ليصف خد الفتاة وشعرها ينساب عليه، في صورة مسرحية، لم يغفل فيها عنصر الحركة ليظهر صورة شيء يتحرك على وجه الفتاة، أو قل (هكذا رأته خلاياه العصبية)، على أن خصلة شعرها الأصفر كالذهب، (لون شعر الفتيات في الأندلس)، يسيل على صفحة من الفضة (وجهها الأبيض)، وكأن خصلة شعرها المتدلية بجوار أذنها على وجهها (حرف اللام: سال لام الصدغ)، فهي تنساب على وجهها كالذهب يختلط بالفضة.

فلو تركنا ما في البيت من خيال وسرنا خلف حقيقة ألفاظه؛ سنجد الشاعر

يحدثنا عن عملية مزج تتم بين ذهب وفضة فقط، مصورًا بدقة حركة المزج في صورة هبوط الذهب من أعلى على الفضة كأنه سيل يتدفق من أعلى إلى أسفل. إنها صورة ذهنية رآها الشاعر في خياله لهذا المزج أولًا، ثم عاد الشاعر إلى واقعه لينبهنا أنه يصف خد الفتاة، يظهر هذا الإدراك والوعي من قِبل الشاعر في (لام الصدغ)، إنه لا يتحدث عن ذهب يسيل على الفضة، بل إنه يتحدث عن شيء آخر، هو خد فتاة يشبه الفضة به خصلة شعر تشبه حرف اللام. فرُسِمتْ صورةُ حركة الشعر المتدلي بجوار أذنها ملتحمًا بخدها بطريقة رائعة، جمع فيها بين أجمل وأثمن ما في بيئته، وما ترسخً بذاكرته، ذهب والفضة، فصنع بفضائه الإبداعي صورة مبهرة ببراعة في استعارة عصبية مزج فيها بين المتنافرين: الذهب = شعرها الأصفر، الفضة = خدها الأبيض.

فتناهى الحسن فيه، إنما يحسنُ الغصنُ إذا ما ورقا

لقد وصل الشاعر إلى منتهى ما في ذاكرته من صور للجمال وفي وصفه لجسد فتاته، لينظر لها نظرة عامة، جمع فيها كل ما سبق من صفاتها، ليقول: فصل القول وخلاصته أنها بلغت في حسنها إلى منتهى الحسن، فلا حسن بعد هذا الحسن الذي جمعته هذه الفتاة بجسدها.

ثم يقدمه لنا في صورة مثال أو قل عبارة تُأخذ على سبيل المثال في قول: (**إنما يحسنُ الغصنُ إذا ما ورقا**)، هنا تطغى الصورة الذهنية القديمة المسيطرة والمهيمنة على دماغه والمستقرة فيها؛ لتظهر بوضوح، وهي أجمل صورة مخزنة بدماغه عن تمام حسن الغصن، إنها صورة لما يراه في بيئته عند تمام حسن الغصن، وذلك عندما يكتسي بالأوراق، إنها أجمل حالات الغصن، فيعود بهذا الوصف الذي بدأ به حديثه عن جمال فتاته، فقد وصفها بالغصن المتمايل الممشوق، ثم انتقل في وصفه للغصن إلى لحظة تمام جمال الحسن فيه وهي لحظة أن يورق، هذا الوصف أظهر دقائق مكونات الصورة وأصغر ما فيها وهي تمام حسن الغصن عندما يورق، فيبدو أجمل ما يكون إذا أورق وكسته الأوراق بثوبها الأخضر. إنه صورة صنعها فضاؤه الإبداعي من صورة ذهنية سابقة ببيئته، جسدتْ تمام جمالها ببراعة بالجمع بين المتنافرين (جسد الفتاة والغصن).

رقَّ منه الخصرُ حتى خلته من نحولٍ شفه قد عَشِقا

يعود الشاعر إلى جسد المحبوبة فيصفه من جديد، فصورتها الذهنية وجسدها يهيمنان على ذهنه وعلى إبداعه لحظة الانفعال التي يعيشها الآن، مما جعل خلاياه العصبية تدفع بقوة الصورة الذهنية لجسدها الساكنة بين وصلاتها فيراها أمامه كأنها صورة تهبط أمام عينيه من خياله، لا يستطيع أن ينفك عنها، وإن حاول فعل ذلك، فكلما سار بعيدًا عن جسدها دفعته نحوه صورتُها الذهنية الآتية من خلاياه العصبية، فتصنع ستارًا على رؤيته الداخلية، فلا يرى غيرها، فتصنع صورتها الذهنية ستارًا يحجب عنه الرؤية الخارجية والداخلية؛ وتدفعه للعودة إلى صورتها هي دائما، فلا يرى سواها.

يقول وصفًا خصرها بأنه شديد النحول، لكن صورته هو (كعاشق) تداهمه فيرى في خصرها النحيل صورته كعاشق (حضور الأنا في الصورة) أنحله العشقُ فلم يُبْقِ من جسده شيئًا من لوعة العشق. لكنه يتدارك الأمر فيعلن أن نحول العاشق غير نحول خصرها، فقال (حتى خلته) أي ما رآه هو من صنع خياله لا حقيقة، وهذا يمثل عودة الوعي والواقع إلى الصورة الذهنية. فصنع الشاعر استعارة تصف حال خصرها بأنه عشق، وتلك عملية تصنعها خلاياه العصبية، فتضع في خياله صورة تمثل الرؤية الداخلية لخصرها (صورة عاشق أنحله العشق)، ليس على الحقيقة، إنها مجرد رؤية داخلية لا يمكنه التحرر منها، وذلك لهيمنة هذه الصورة الذهنية على إبداعه وخياله.

وكأن الردف قد تيمه فغد فيه معنيَّ قلقا

لازال الشاعر مغرمًا بجسدها، إنه انفعال الحب والهيام يسيطران على خلاياه العصبية، مما يثيرها، لتجمع ما في وصلاتها من صور مماثله لحالته الآنية كمحب عاشق؛ في استعارة تصور حالة العشق الذي يعيشها. لذا، يستدعي من الذاكرة كل هذه الصور الذهنية التي ترتبط بالعشق، فتأتي استعاراته وتشبيهاته منتزعة من ذاكرته مطابقة لما هو فيه.

ثم يقيم علاقة حب بين الردف والجسد، فهو متيم به، فأصبح متوترًا قلقًا في حبه له، هنا يخرج بنا من وصف الجسد لوصف حالته كمتيم بجسدها وغارق في

ألم عشقها، إن معانته حاضرة في وصفه هذا، تهيمن عليه.

ناحلًا جاور منه ناعمًا كحبيبي ظل لي معتنقا

استمر الشاعر في وصفه لجسدها وخصرها الناحل، صانعًا استعارته وتشبيهاته من ذات الانفعال الذي سيطر على القصيدة كلها، إنها حالة انفعالية يعيشها الآن، إنه انفعال العاشق، فيحدثنا عما يحدث بين خلاياه من خلال وصفه لخصرها، ليوجهنا ناحية شيء آخر في استعارته الجديدة، ويبرز عضوا جديدًا من جسدها في الصورة التي يرسمها لها وهو ردفها، فخصرها الناحل جاور ردفها الناعم، وظل ملازمًا له، فشبه حال هذا الردف في ملازمته للخصر بحبيبه الذي ظل ملازمًا له ومعتنقًا له كأنه دين يؤمن به ويعتنقه، لقد رأى نفسه إنسانًا عاشقًا وعابدًا في محراب حبها.

هذا الوصف يؤكد مدى سيطرة حالته الانفعالية كعاشق على استعارته، وهيمنة صوره الذهنية القديمة على كل ما يرى في واقعه الحالي ويشعر به، فالتشبيه الذي ذكره يبين العلاقة بين أجزاء جسدها المهتز والمضطرب، وهي علاقة ترابط بين أجزاء جسدها، على الرغم من تباعد هذه الأجزاء. (الجمع بين المتنافرين).

عجبًا إذ أشبهانا كيف لم يحدثا هجرًا ولم يفترقا

يتعجبً الشاعر من التصاق خصرها بردفها في شكل سؤال، كيف لم يفترق ردفها عن خصرها؟ فحالتهما تشبه حالته مع فتاته، فخصرها وردفها لم يفترقا، أما هو فقد افترق عن فتاته، لقد صورت خلاياه العصبية العلاقة بين خصرها وردفه كصديقين لا يفترقا، أما هو وفتاته فقد افترقا. هكذا رأت خلاياه المسألة، هنا تتحول الصورة المرسومة (بالتجسيد) بين خلاياه العصبية في ذاكرته إلى صورة شخصين مختلفين، يجب أن يفترقا، لكنهما لم يفترقا فلماذا؟ هذا سبب تعجبه.

ملاحظة عامة:

تظهر سيطرة حالة العشق على خلاياه العصبية في استعاراته وتشبيهاته فيما يأتي:

١ـ يصف خصرها الناحل بما في ذاكرته الآن وهي حالة العاشق المنحول.

٢ـ يصف ردفها بإنسان متيم بخصرها ولا يفترق عنه.

٣ـ وصف ردفها الذي يجاور الخصر ويلازمه بالحبيب الذي يلازمه، وكعابد معتنقًا لدينه.

هذا يعنى سيطرة حالة العشق الذي يعيشها على خلاياه العصبية وتفكيرها فتأتي له من الذاكرة بكل صور وحالات العشق؛ ليستلهم منها استعاراته العصبية حولها بما يوافق انفعاله الآني.

رابعًا: التفسير العصبي لما سبق.

يقوم التحليل العصبي لدماغ الشاعر ببيان ما في دماغه من مشاعر وانفعال عاطفي أثارتْهما خلاياه العصبية وما بينها من وصلات ومركبات كيميائية استطاعت بتعاونها معًا رسمَ صورة للفتاة في فضاء الشاعر الإبداعي، في مكان صوره علماء الأعصاب من خلال تصويرهم لنشاط خلاياه العصبية لحظة انفعاله، ونتيجة لهذا تأكدوا من وجوده في دماغ الشاعر، على أنه موضع الإبداع في دماغه، وهو يقابل الفضاء الذهني الذي قالت به العرفانية. وحقيقة الأمر أنه لا وجود لفضاء ذهني في دماغ الشاعر، بل هناك آلة في دماغه هي خلاياه العصبية التي تقوم بعملية بناء هذه الصور الذهنية الجديدة في دماغه، وبها ومن خلالها تتم عملية الإبداع وبناء استعارات عصبية وكل تصورات في منطقة الإبداع في الدماغ، وهي الفص الأيمن في القشرة قبل الجبهية منه، فهي منطقة الإبداع وفهم اللغة العليا في الدماغ، فيحدث فيها كل تفكير يحتاج إلى تركيز مخي أكبر.

لذا، سنبحث عن الصورة الذهنية للفتاة التي بناها الشاعر في دماغه لها، وانطباعاتها التي فرضت عليه بناء صورة معينة لها، وصف فيها أجزاء جسدها صفات آتية من انفعال الحب الذي سيطر على مشاعره وتصوره لها، فلا يتحدث عن فتاة كأي فتاة، بل يتحدث عن فتاة جالسة ساكنة مستقرة في دماغه كعاشق لها، فتسيطر على إبداعه صورة جديدة من صورة ذهنية قديمة متحكمة في وصفه، بسلطتها على تصوره ومشاعره ورؤيته لها، فتكوّن جزيئات الصورة الذهنية الجديدة التي يرسمها عنها، وتصور مشاعره نحوها، انظر كيف صنع الانفعال

بدماغه الشاعر واستعاراته!

خامسًا: مكونات الصورة الذهنية.

بنى الشاعر صورة ذهنية للفتاة، وتمحور حديثه حول أجزاء معينة بجسدها أثارت انتباهه، لأن هذه الأجزاء تثير في مراكز اللذة بدماغه نوعًا من المتعة واللذة. لذا نقول: إن بناء الصورة الذهنية الجديدة للفتاة قامت على بناء صورة لأجزاء تثير انتباهه، لتنطلق بالنظر إليها مشاعرُه وانفعالاتُه التي تُستدعي من مراكز اللذة في دماغه؛ الشعورَ بالمتعة واللذة وعليها تقوم العملية كلها في مراكز اللذة بدماغه، فتحقق له اللذة، فبناء الصورة الذهنية الجديدة لجسدها عملية تقوم بها خلاياه العصبية، فتصنع لها صورة ذهنية مثالية تصور بلوغ الغاية والقمة في الحسن. وتتضح الصورة الذهنية التي بناها الشاعر في دماغه لهذه الفتاة من خلال وصفه لهذه الأجزاء من جسد الفتاة وهي: القوام ـ الوجه ـ الطرف ـ اللحظ ـ الثغر ـ اللثة ـ الصدغ ـ خصلة الشعر ـ الخصر ـ الردف. إنها أجزاء أثارت انتباهه، فكون منها صورة ذهنية خيالية لأجمل فتاة. وهي:

١ـ القوام: (غصن يهتز في دعص نقا).

٢ـ الوجه:(أطلع الحسن لنا من وجهه قمرًا).

٣ـ الطرف: (ورنا عن طرف ريم أحور).

٤ـ اللحظ: (لحظه سهم لقلبي فُوّقا).

٥ـ الأسنان: (باسم عن عقد در).

٦ـ الخد وخصلة شعرها: (سالَ لامُ الصدغِ في صفحته).

٧ـ اكتمال حسنه: (فتناهى الحسن فيه).

٨ـ الخصر: (رقَّ منه الخصرُ)

٩ـ الردف: (وكأن الردف قد تيمه).

سادسًا: الحركة في الصورة الذهنية.

بجانب وصفه لأجزاء جسدها، ضمن هذا الوصف حالة حركة هذه الأجزاء المختلفة وأثرها عليه هو، نتصوره في الآتي:

الجزء من الجسد+ حركته > الدماغ > صورة ذهنية جديدة متحركة لهذا الجزء + أثر هذه الحركة على مشاعره.

لقد لاحظ الشاعر حركة جسد الفتاة وسيطرت هذه الحركة على صوره الذهنية التي بناها لها بين خلاياه العصبية، فيوجد في المخ بالقشرة المخية منطقة خاصة بالحركة، إن هذه الحركة التي يصف بها أجزاء جسدها تبعث الحياة في أجزاء الصورة كلها بحركتها التي تعبر عن مدى حساسية الشاعر وإدراكه لكل أجزاء جسدها وحركته، مثل:

١ـ حركة قد (قامة الفتاة): ربط الشاعر بين حركة قدها المهتز بحركة الغصن المهتز. فاستدعي لوصف قد الفتاة المهتز صورةَ الغصن المهتز من ذاكرته، فتطابقا فصنع منهما استعارة ذهنية.

٢ـ حركة جني الثمار: استعارها من ذكرته ليصف الحرقة التي يجنيها عند رؤية قدها يهتز.

٣ـ حركة انسياب خصلة الشعر الصفراء على الوجه الأبيض، استدعت صورة انسياب الذهب على الفضة فتطابقا، فصنع منها صورة استعارية نتيجة سيطرة الصورة الذهنية المخزنة بذاكرته.

٤ـ حركة الوصول إلى تمام الحسن: استعارها ليصف وصولها لتمام الحسن بالغصن إذا أورق.

سابعًا: اللغة وبناء الصورة الذهنية.

يجب أن ننظر إلى اللغة التي صنع منها الشاعر صوره الذهنية واستعاراته العصبية، فشكلت اللغة العنصر الأساسي لصنع استعاراته، فجاءتْ استعارته في جملتين مرتبطتين معًا كالجمل الشرطية، مما يشير لارتباط الجملة الأولى بالثانية، فكل منهما

تصور جزءًا أو جانبًا من الصورة الذهنية التي تتكون منها استعارته، فتكتمل أجزاء الصورة الذهنية التي ينقلها لنا في شعره، وهما يصوران الفعل ورد الفعل في الصورة الاستعارية، مما يعطيها الحياة بالحركة بين الفعل ورد الفعل في بيت واحد. مما يدل على تفاعل الحدث في دماغه وانفعاله به، فجملة واحدة لا تكفي لبناء الصورة بكل جوانبها، لذا يسرع بتقديم الجملة الثانية لتكتمل جزيئات الصورة كلها، نحو:

١ـ«غصن يهتز في دعص نقا» يرى أن هذا الوصف لا يكفي لبيان الصورة الذهنية التي في دماغه لهذا الغصن، فيلحقه بجملة وصف أخرى: (يجتني منه فؤادي حرقًا)، فإلى جانب أنه يهتز فهو يجتني منه كما نجني من الغصن الثمار، ولكنه يجني منه حرقة في قلبه. فجاءت الجملة الثانية لتكمل الصورة الذهنية المبنية في دماغه، بعرض جانب في الغصن (جني الثمار).

٢ـ«أطلع الحسن لنا من وجهه قمرًا» جملة تصف وجهها بالقمر، فنظن أنه يصف قمرًا، وهو يخالف صورته الذهنية الاستعارية التي يبنيها لها فيتداركها بجملة ثانية تبين أنه يصف فتاةً يشبه وجهها القمر، فهو قمر «ليس يُرى مُمَّحِقا» فالقمر يمحق كل شهر مما ليمنع إرادة القمر، بل فتاته هو.

٣ـ«ورنا عن طرف ريم أحور» جملة تصف طرف الفتاة بطرف الريم الأحور، وهو يخالف ما بدماغه، فيدركها بجملة ثانية، تبين لنا أنه يتحدث عن طرف فتاة أحور قاتل: «لحظه سهم لقلبي فُوّقا».

٤ـ «باسم عن عقد در» جملة تصف أسنانها بعقد الدر كصورة ذهنية متكونة لها بدماغه، ثم يلحقها بجملة ثانية لتبين أنه يصف فتاة لا عقد در لتكمل صورتها بمخه «خِلتُهُ سلبته لثَّاه العُنُقا». الأمثلة على ذلك كثيرة في المقطوعة، مما يبين دور اللغة في بناء الاستعارة بدماغه.

ثامنًا: مكونات البيئة وبناء الصورة الذهنية.

تظهر بيئة الشاعر كخلفية لصوره الذهنية يستدعيها كي يبني صوره الإبداعية منها (تشبيه. استعارة. كناية ...) وما قام به من مقابلة بين مكونات بيئته وجسد الفتاة،

فلولا ذاكرته وما تحويه من خلفية بيئية بديعة ومليئة بالزهور والحدائق والثمار والقمر، والتي تمده في لحظة الإبداع بما يصنع به استعاراته وتشبيهاته ما كان له أن يصنع صوره الاستعارية الجديدة، فقد هيمنت وسيطرت عليه لحظة الإبداع صوره الذهنية القديمة المدونة بذاكرته لمكونات بيئته، فما بذاكرته العاملة (القريبة من ذهنه) من أشياء بيئته يستدعيها ليوظفها في بناء استعارته العصبية التي تبنى بذاكرته من مكونات هذه البيئة، مثل: غصن ـ دعص نقا. طرف ريم. سهم. عقد در. ذهب. فضة.

تاسعًا: العناصر العصبية في الصورة الذهنية.

المقصود بها أجزاء الدماغ التي تقوم ببناء صورة ذهنية إبداعية في دماغ الشاعر، وهي:

١ ـ الذاكرة: تستدعي من داخلها الصور التي تشبه ما يراه أو يحسه الشاعر، لتصبح متحكمًة في صوره الاستعارية الجديدة، فإذا جاءته صورة القمر فقد استعارها من ذاكرته ليصف جمال المرأة به.

٢ـ التجمع الخلوي: عصبونات ووصلات وتشابكات وتتجمع معًا لتبني صورة ذهنية للاستعارة.

٣ـ الخلايا البصرية تنقل صورة الأشياء وحركتها إلى الشبكة العصبية لتبني صورة ذهنية بصرية متحركة جديدة في استعارته.

٤ـ نتيجة المقابلة بين صوره الذهنية القديمة وصوره الذهنية الجديدة تُبنى أولًا، بالشبكة العصبية البصرية.

٥ـ المركبات الكيميائية: تُثار بانفعال الشاعر، فتدفعه إلى بناء صورة ذهنية تناسب هذا الانفعال.

٦ـ الشق الأيمن من المخ، يحدث به الانفعال بالحدث وإثارة وقدح للخلايا العصبية فتنطلق لوصف الصورة، فيبدع استعاراته الجديدة بفضائه الإبداعي.

عاشرًا: الاستعارة العصبية والصورة الذهنية.

نعرض صور استعارات بناها الشاعر مستعينًا بصور من ذاكرته وبآليتها

عصبية، نحو:

أ ـ عصن يهتز في دعص نقا.

استعارة تصف حركة اهتزاز قوام الفتاة، استعارها لبيان حركة غصن يهتز، فاستدعي من ذاكرته حركة اهتزز (الغصن والفتاة) وقابل بينهما وبنى استعارته على تشبه بين حركتيهما.

ب ـ يجتني منه فؤادي حرقا.

استعار الشاعر عند وصفه لحرقة فؤاده صورة ذهنية مخزنة في ذاكرته، صورة جني الثمار ليبني استعارته، ففؤاده يجنى حُرَّقًا من اهتزاز قوامها، ودماغ المتلقي يقبل هذا لمشابهته للواقع.

ج ـ أطلع الحسن لنا من وجهه قمرًا.

وصف وجهها بالقمر فبني استعارته على صورة ذهنية حركية للقمر في ذاكرته، أقصى عنها الصورة الواقعية، فرأي الحسن المعنوي متجسدًا في صورة إنسان يطلعه على قمر بادٍ في وجهها. لقد عمل الجانب العصبي فيها، مما جعله يتخيل وجهها قمرًا. وقد أمدته بهذا ذاكرته وما بها من صور ذهنية مخزنة بها للقمر ليلة لتمام (البدر).

د ـ باسم عن عقد در خلته سلبته لثناه العنقا.

استعار الشاعر صورة ذهنية من ذاكرته كوّن منها استعارة مختلطة جمع فيها أشياء مادية، لكنها متنافرة متباعدة، فما يجمع بينها هو المكان فقط (الصدر والثغر)، مما يظهر إبداع الشاعر، فقد اخترق منطقة غير مطروقة في الصورة ليدخل إلى زاوية جديدة، فقد خلط بين أسنان الفتاة وحبات عقد، فاستعار الثانية (حبات عقد) ليصف الأولى (أسنان الفتاة)، فهو يتحدث عن شيء ويقصد شيئًا آخر. فاستدعى من ذاكرته صورة عقد الدر ليصف به أسنانها لأنها تشبهه.

ثم يغرق في وصفه ليكوّن صورة حركية، نحس معها أنها حدثت وتمت بدماغه أولًا قبل أن تنزل على لسانه لتصب في شعره، إنها حادثة سرقة، تمت بدماغ الشاعر أو

قل تخيل حدوثها (كما قال)، كان شخوصها: سارق (لثتاه) ومسروق (عقد در)، فقد أراد الشاعر بناء صورة لثغر الفتاة في حالة تبسمها، وظهور أسنانها بيضاء كعقد الدر، هذا كل ما أراد الشاعر قوله، لكن في قالب شعري مسرحي، لتنتقل هذه الصورة الذهنية إلى دماغ المتلقي فتبنى بها صورة ذهنية جديدة، إنها صورة ثغر مبتسم ومن خلفه أسنان شديدة البياض كحبات عقد الدر، قمة البلاغة في التعبير.

كيف تم ذلك؟ هناك عملية عصبية تتم في دماغ الشاعر، جمع لها من خلاياه وتشابكاتها ووصلاتها وحدات لبناء استعارة تتكون من صورة ذهنية قديمة لبناء صور ذهنية جديدة، فصورة الأسنان مصطفة في لثتيها استدعت صورة حبات عقد الدر من ذاكرته، ثم أبدع في استعارته، فجعل لثتيها تسرق حبات العقد من عنقها. فبنى باستعارته صورة ذهنية استعارية كونها بفضائه الإبداعي من أشياء البيئة في شكل حدث حركي جديد، اخترق به زاوية غير مطروقة فيه.

هـ ـ سال لام الصدغ، سيلان التبر وافى الورقا.

إنها استعارة أراد بها الشاعر وصف وجه فتاته الأبيض تهبط عليه خصلة شعرها الأصفر، فاستعار حركة انسياب الذهب عندما يصب على الفضة، إنها صورة منحته إياها ذاكرته عندما رأي شعرها الأصفر ينساب على خدها الأبيض، فلو أن خلاياه العصبية لم تمنحه صورة انسياب الذهب على الفضة، ولم تستدعها من ذاكرته، فربما كانت ستمنحه صورةً أخرى، فهي حرة في إبداعها واختيارها لزاوية الرؤية التي تنظر إلى الشيء من خلالها، فتبدع على أساس هذه الرؤية صورتها الذهنية الجديدة. إذن الذاكرة وموجوداتها أساس الإبداع، والذاكرة خزانة لكل موجودات بيئته. لذا فالجانب العصبي أساس صنع هذه الاستعارة متمثلًا في الذاكرة ومحتوياتها من مكونات البيئة وخبرات الشاعر. أما الدور الشاعر الإبداعي فيتمثل في جمعه بين المتنافرات والمتضادة لإبداع هذه الاستعارة العصبية المبتكرة.

و ـ فتناهى الحسن فيه إنما يحسن الغصن إذا أورق.

استعار الشاعر لوصف بلوغ الفتاة قمة الحسن صورة ذهنية راسخة في دماغه، إنها صورة الغصن عندما يبلغ تمام حسنه بأن تورق سيقانه وتزهر، فهي صورة ذهنية

راسخة في ذاكرته ومسيطرة عليه بما لديها من سلطة ذهنية جعلتها تفرض نفسها على تصوره، فاستعارها لإبداع صورة استعارية جديدة، إنها ليست أجمل ما في بيئته وذاكرته من أشياء، لكنها ما اسعفته وأمدته به ذاكرته الآن من صور ذهنية مخزنة فيها، ولها سلطة وهيمنة على ذكرته وعليه لحظة إبداعه، فهي راسخة بذهنه، وقد جاءت من هذا المكان (عصن مورق) ليناسب الصورة التي بدأ بها حديثه ووصفه للفتاة منذ البداية فهي كغصن يهتز، فكان من تمام القول عند حديثه عن تناهي الحسن فيها أن يشبه تمام حسنها بتمام حسن الغصن وذلك عندما يورق.

ليس كل شيء جميل في ذاكرة الشاعر يستدعيه لبناء استعارة جديدة، فذاكرة الشاعر مليئة بأشياء جميلة، بل ربما أكثر جمالًا مما جاء في استعارته هذه. إذن لماذا اختار هذا الشيء ليصف به ويبنى استعارته من خلال وصف له؟ هذا السؤال له تفسير عصبي، هو أن خلاياه العصبية ووصلاتها التي بدماغه حرة تمامًا في اختيارها ما تشاء مما في ذاكرة الشاعر، فهو يشعر معها أنه ـ كما قال علماء النفس ـ مسلوب الإرادة وفي حالة وحي وإلهام وأنه مستهام، وهذا غير صحيح، إنما هي خلاياه العصبية ووصلاتها التي تسيطر عليه وتفرض عليه صورًا ذهنية موجودة بذاكرته وتهيمن عليه، وتفرض نفسها وتختار له صوره واستعاراته الذهنية.

الحادي عشر: الذاكرة

أ ـ الذاكرة والفضاء الإبداعي.

يقوم الشاعر ببناء استعاراته الجديد في فضائه الإبداعي، فيندفع نحو ذاكرته ليبحث فيها ضمن استعاراته القديمة على ما يشابه أو يماثل الاستعارة المزمع إبداعها ولو من زاوية بعيدة جديدة غير مطروقة، نتيجة عمل عينه اللاقطة التي لمحت هذه الزاوية لتدخل منها، فيستحضر صوره الذهنية واستعاراته السابقة من ذاكرته، لتتفاعل داخل تجمع خلوي ليصنع استعارة جديدة. إنه تفاعل بين الذاكرة بمحتواها يتم في فضائه الإبداعي لصناعة استعارة جديدة ناتجة عن عمل التجمع الخلوي لحظة التوهج أو ومضة الإبداع، الذي تسانده وتسعفه فيه ذاكرته المليئة بالاستعارة والصور الذهنية السابقة والمليئة بصور الطبيعة والبيئة التي يعيش بينهما الشاعر.

مثال: على تفاعل الذاكرة مع خلايا دماغ المبدع في لحظة التوهج والإبداع.

نرى تفاعلًا بين الذاكرة بمحتوياتها وانفعال الشاعر وفي صوره الاستعارية، مثل صورة:

أ ـ قوام الفتاة الممشوق > تمده ذاكرته بصورة من الطبيعة والبيئة الغصن المهتز.

ب ـ وجه الفتاة المشرق > تمده ذاكرته بصورة من الطبيعة والبيئة القمر المنير.

ج ـ عين الفتاة الحوراء >تمده ذاكرته بصورة من الطبيعة والبيئة بعين الغزال.

د ـ نظرة الفتاة القاتلة > تمده ذاكرته بصورة من البيئة بصورة السهم القاتل.

هـ ـ أسنان الفتاة اللامعة > تمده ذاكرته بصورة من البيئة بصورة عقد الدر.

و ـ شعرها ينساب على وجهها > تمده ذاكرته بصور الذهب ينساب على الفضة.

ز ـ تمام الحسن فيها > تمده ذاكرته بصورة من الطبيعة صورة الغصن إذا أورق.

ب ـ محويات الصندوق الأسود للشاعر (ذاكرته):

نستطيع الآن معرفة الصندوق الأسود ومحتوياته، أعني ذاكرة الشاعر، لقد جاءت ألفاظ الشاعر وعباراته لتخبرنا بكل ما في دماغه، فتحليل ألفاظ وعبارات وتراكيب الشاعر تنم عن أشياء كثيرة فيه، يمكننا أن نعرفها بتحليلها وتنسيقها لبيان الأنساق اللغوية والأدبية التي كونت شاعرية الشاعر وروافده المختلفة من التراث اللغوي والأدبي والعصر الذي عاش فيه الشاعر وخصائصه اللغوية والاجتماعية وبيئته، فالإنسان ابن بيئته، ففي قصيدتنا نري نيئته في ألفاظه: سهم. ريم. غصن. عقد در. تبر. ورق. وأفعاله وتراكيبه: تيمه، شفه نحول، حبيبي معتنق.

الثاني عشر: الحياة داخل دماغ الشاعر.

إننا نحاول العيش داخل دماغ الشاعر لحظة إبداعه ونحيا معه لنعرف:

١ـ معاناته الشاعر أثناء الإبداع.

٢ـ المراحل التي يمر بها حتى يبني صوره الاستعارية بفضائه الإبداعي في لحظة الوهج والومضة الإبداعية التي تحدث بين خلاياه العصبية، والثورة

الانفعالية العارمة بين خلايا مخه، واقتناصه الاستعارات والألفاظ من ذاكرته ومعجمه الذهني التي مكنته من بناء استعارته.

٣ـ نميز بين النشاط الذهني الذي يخضع لسيطرة المبدع، فيستجيب لقيود اللغة والثقافة والدين والمجتمع، نتيجة سيطرة النصف الأيسر من الدماغ الذي يتحكم في كل نشاطه وتفكيره ويراجعه. ونشاط عصبي مضاد يقوم به النصف الأيمن من مخه، فيثور ويتحرر ليصور الأشياء بحرية كاملة يهيمن عليه الخيال والصور الذهنية السابقة، وما في ذاكرته من أشياء تمكنه من إبداع الجديد، إنه مركز الإبداع بداخله، وصور ذهنية سابقة تسيطر عليه، فينصاع لها، ويقف مسلوب الإرادة، ويخضع للوحي والإلهام، واللاشعور.

٤ـ قدرة الشاعر الذهنية التي تعمل في فضائه الإبداعي في الربط بين المتنافرين، مما يدل على تحرر وانطلاق إبداعه من كل القيود، فالإبداع حرية تُعطي للمبدع ليفكر خارج الصندوق وينطلق بعيدًا عن كل ما يقيده، هنا يطلق الشاعر لخياله العنان ليرى الأشياء بصورة جديدة وزوايا غير مطروق، مما يمكنه من الربط بين هذا الأشياء المتنافرة الآتية:

أ ـ خصلة شعر تنساب على وجهها، ما علاقتها بذهب ينساب على فضة، ما الذي يجمع بينهما وقد تنافرا تمامًا، فهما من حقلين دلالين مختلفين؟ إنه إبداع الشاعر الذي يصور لنا ما تراه وتحسه خلاياه العصبية، لا أحد يملي عليه صورها ولا أي رابط يربط بينها، فمن أين أتاه هذا؟

ب ـ حرقة الفؤاد وقوام الفتاة المهتز ما علاقتهما بغصن مهتز؟ إنهما من مجالين مختلفين وحقلين دلالين مختلفين، فكيف جمع بينهم؟

ج ـ عقد الدر في عنق الفتاة وبين أسنان الفتاة وهما من مجالين مختلفين.

د ـ عين الغزال الاحور وبين السهم القاتل، من مجال العشق ومجال القتال.

الثالث عشر: نمو صورة الاستعارة وامتدادها في فضائه الإبداعي.

تبدأ الاستعارة من مجرد فكرة في دماغ المبدع، ثم تظهر كوهج أثناء ومضة

الإبداع، وتنمو لتصنع استعارة ممتدة، لقد لاحظ البلاغيون ذلك الامتداد في الصورة الاستعارية دون أن يرجعوها لأسبابها العصبية، وهي أن الشاعر في لحظة الإبداع تسيطر عليه الصورة الذهنية التي يعيشها وحالته الانفعالية، فيتفاعل وينفعل بها الآن، فيُخرج استعارة جديدة هي الصورة الذهنية التي تكونت في دماغه والتي نراها في شعره الآن. إنها المرحلة الأولى لثورة انفعاله ووهجها وأثرها على الصورة الاستعارية الجديدة، ثم يظل هذا الانفعال والصورة الذهنية مسيطران على الشاعر، لذا يستمر في العيش معهما، فيُخرج استعارات جديدة مرتبطة بالاستعارة الأولى ومنبثقة عنها أو قل: هي امتدد للاستعارة الجديدة، لأن ذهنه لم ينفض يده من الاستعارة الأولى وآثارها، فيظل الشاعر يحيا في إطارها وكأنها ظلٌّ ممتد لها يلاحقه، فالذي يدفعه إلى الامتداد في الاستعارة وترشيحها هو استمرار سيطرة الشعور والانفعال الذي في الاستعارة الأولى عليه، أو قل الحالة الانفعالية وثورة خلاياه العصبية، فينشئ استعارات جديدة كامتداد لها. وهذا ما نراه في هذه الاستعارات نحو استعارة:

أـ صورة الغصن الذي يهتز لتصوير قوامها المهتز > يمتد ليجتني منه فؤاده الحرقة.

ب ـ صورة القمر المنير ليصور وجهها المشرق> يمتد في يصور القمر غير ممحق.

ج ـ صورة طرف الريم الأحور ليصور عينها> يمتد ليصف لحظ الريم بالسهم القاتل.

د ـ صورة عقد الدر ليصف أسنانها> يمتد ليصف لثتيها بسارق لعقد در بعنقها.

هـ ـ صورة انسياب الذهب ليصور شعرها > يمتد ليصفه بذهب صب على فضة (خد الفتاة).

الرابع عشر: أثر استعارة الشاعر العصبية على المتلقي.

الشاعر لا يحيا في وصف لفتاة، وإنما يحيا ويُحْيينا معه في عالم مليء بالحركة والحيوية تلك صفة تهيمن على وصفه، فلا نرى شاعرًا أمامنا يكتب أبيات يصف بها

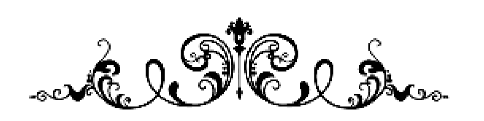
فتاة، وإنما نحن أمام كاتب مسرحي يصف الصورة بكل مكوناتها وأحداثها في حركة دائبة تعطي الحياة للحدث، فتصنع في دماغنا وفضائنا الإبداعي صورة متحركة متجسدة تنبض بالحياة، خاطب فيها دماعنا وخلايانا العصبية، فتستجيب لريشة هذا الفنان المبدع، فترسم في دماغنا وفضائنا الإبداعي صورة مماثلة لم رُسِم في دماغه وفضائه الإبداعي من صور استعارية عصبية، نقلتها أبياته إلى أدمغتنا شعرًا؛ فنشعر بما شعر به فشاركناه همنا، فهو لا يحدث نفسه بشعره، بل يحدث سامعه وينقل إليه صورة ذهنية عصبية صنعت بدماغه في استعارته العصبية ليشاركه انفعاله.

الخلاصة:

لقد بحث الشاعر في ذاكرته عما يشبه قوام فتاته الممشوق، فجاءته بأجمل ما في بيئته وهو غصن، ثم جمع بين شيئين آخرين هما حركة الغصن الذي يهتز في دغص نقا وحركة (قد) الفتاة الممشوق الذي مع حركتها كأنه غصن نقا، فجمع بين المتنافرين (الغصن وقد الفتاة)، ليس في الشكل فقط بل في الحركة، وهي حركة اهتزاز الغصن واهتزاز القوام، لقد لمحت العين اللاقطة للشاعر حركة قوام الفتاة واهتزاز الغصن، فربط بينهما وهنا يكون إبداع الشاعر وعبقريته في ملاحظ التشابه بين شيئين والربط بينهما. تحكم فيه عدة أشياء منها: مخزنه العقلي وهو ذاكرته وقدرته الإبداعية في الربط بين الأشياء، وهذه القدرة آتية من قدرة خلاياه على الربط بين المتنافرين برؤية جانب غير مطروق فيها. ثم ينتقل إلى وصف أثر رؤية هذا القوام على قلبه، ولكن في صورة استعارية جديدة، وذلك بتصوير القلب بإنسان يجني من الحديقة ليس وردًا وإنما حرقة، لماذا؟ لأنه بحث في ذاكرته عن الشيء الذي يتأثر بجمال هذا القوام فوجد أنه قلب المحب الذي يتألم بحرق الشوق، وبحث في ذاكرته عن أشد الأشياء إيلامًا فكانت النار، ولماذا لم يقل: يجتني منه فؤادي صعقة كهربية؟ لأنها أشياء غير موجودة في ذاكرته ولا في عصره، مما يدل على أن الذاكرة هي المخزن الذي يستمد منه الشاعر إبداعه، يرجع إليها في كل ما يقول ويبني منه صوره الاستعارية الجديدة، فهو يفكر ويبدع ويبني صوره في حدود ما في خزانته.

الباب الرابع

الاستعارة بين
النظرية العرفانية والنظرية العصبية



مقـــــــــدمة

بعد عرضنا لكل من النظرية العرفانية والنظرية العصبية في تنولهما للاستعارة، وما قدمناه من تطبيق على نظرية الاستعارة العصبية؛ نصل إلى خلاصة ما وصلنا له في الدراسة السابقة، ونبدأ بهذا السؤال: هل الاستعارة ظاهرة لغوية تبين بلاغة القول فحسب؟ قد يبدو هذا من الوهلة الأولى؛ والحقيقة أن الاستعارة وسيلة فهم وإفهام يستخدمها أبناء اللغة العامي والفصيح والأديب، وفي الأوساط العلمية والأدبية وفي الأسواق بين عامة الناس، فهي تمكنهم من التعبير عن حاجتهم اليومية بصورة تلقائية، دون الخضوع لقواعد تحكم تصورهم أو تحد من خيالهم وإبداعهم. هذا المنطلق يجب أن يكون أساس فهمنا للاستعارة، (أنها تمكننا من التعبير عن حاجتنا، وبناء تصور لها في ذهننا)، هذه الصفة جعلت من المتكلم مبدعًا، فهو كي يعبر عن حاجة يريدها فإنه يستعير صورًا راسخة في ذهنه وعبارات عرفها من قبل ليعبر بها عن حاجته المتجددة يوميًا والآنية.

ومن هنا تظهر القدرة الإبداعية الكامنة في دماغ المتكلم الذي وظّف ما في ذاكرته من صور وكلمات وخيالات سبق أن خزنها، ليعبر بها عما يريد شرحه أو بيانه أو قوله أو تصويره بطريقة غير مباشرة، وذلك ببناء استعارة لهذه الأشياء من ذاكرته، هي تعبير عما يقول ووصف له. فالاستعارة استدعاء شيء من الذاكرة لأمر ما يتحتم وجوده لفهم شيء غير موجود، أو أمر ما غير واضح، وذلك بإبداع عبارة استعارية، كوَّنها في دماغه لتقوم بهذا الأمر. إنها عملية خلق وإبداع لصورة ما في الدماغ لهذا الشيء المطلوب معرفته أو وصفه باستعارة أقرب شيء له.

ولكن مَن الذي يقوم بهذا العمل؟ وأين؟ إن من يقوم بهذه العملية التخيلية التصورية هو الدماغ. وذلك في مكان سمته المدرسة العرفانية الفضاء الذهني، بوصفه المكان الذي تُبنى فيه تصوراتنا للأشياء، لكن المدرسة العصبية رأته

بصورة أعمق وأدق عندما أرجعت العملية إلى الخلايا العصبية ووصلاتها، لتصنع ما يعرف بالتجمع الخلوي، وفي هذا التجمع يتم بناء تصور للشيء وفهمه وبناء صورة له بين وصلات الخلايا العصبية، يتم هذا باستدعاء كل ما لدى وصلات خلاياه حول هذا الشيء؛ لبناء صورة استعارية، تقوم على استعارة المعارف من ذاكرة الفرد، لتظهر في صورة استعارة جديدة من صنع الدماغ لهذا الشيء في (**فضائه الإبداعي**).

هذا التصور الجديد لحقيقة الاستعارة ولآلية صنعها في الدماغ؛ جعلنا نرى الاستعارة على أنها عملية عصبية إبداعية يقوم بها دماغ وخلاياه ووصلاته. ولكن هل ظهر التصور العصبي للاستعارة فجأة؟ أم سبقته مراحل أخرى كنا نرى فيها الاستعارة بشكل آخر؟ وللإجابة على هذا السؤال يجب أن نعيد النظر إلى الاستعارة ومفهومها وتطوره كعملة إبداعية يصنعها المبدع في دماغه، منذ أرسطو إلى عصرنا الحالي. وذلك لفهم الاستعارة كفكرة تنبثق من دماغ المبدع فجأة، قد يفاجأ هو بها تُلقي على لسانه، فينطق بها، نتيجة عملية عقلية عصبية تحدث في دماغه، مما يجعلنا ندرك كيفية تطور مفهوم الاستعارة عبر الثقافات والفكر الإنساني.كيف نظروا إليها؟ ولماذا ينظرون لها هذه النظرة؟ إنهم ينظرون إليها ليس كعملية إبداع يصنعها الدماغ بخلاياه ووصلاته، بل على أنها وحي وإلهام، هذا التصور للاستعارة في هذه المرحلة تم اسناده إلى قوي غيبية، نظرًا لانبهار القوم ودهشتهم بتلك الصور الاستعارية الإبداعية التي لم يتوقعوا حدوثها من المتكلم، لذا أسندوها إلى قوى غيبية. ثم جاء علم النفس بمعامله السيكولوجية وتجاربه على البشر وغيرهم ليصنع لها تصورًا جديدًا، وذلك بالغوص في مكنون النفس واللاوعي واللاشعور. هذا التصور، على الرغم من التوجه العلمي المعملي الذي يكسوه، إلا أنه لم يقدم لنا الجواب الشافي الكافي لفهم حقيقة الاستعارة، وآلية صنعها في الدماغ كشيء مادي تصوره آلاتنا الحديثة.

ثم جاءت المدرسة العرفانية لترجع الاستعارة إلى البنية التصورية وقدرة الذهن على بناء تصور للأشياء في فضائه الذهني، هذه النظرية اتجهت ناحية الدماغ

في صنع الاستعارة بصورة أكبر في تفسيرها للاستعارة من النظريات التي سبقتها، لكن بصورة محدودة، وقد لفتت انتباهنا إلى أن وراء الاستعارة عمليات ذهنية يجب أن ننظر إلى الاستعارة في ضوئها. ثم وصلنا في نهاية الأمر إلى تصور جديد للاستعارة على أنها بنية عصبية، إنه تصور جديد يجب أن ننظر إليه بعناية لنرى ما هي الاستعارة؟ وكيف وصلنا إلى فهمها بهذه الصورة؟

الاستعارة بين النظرية العرفانية والنظرية العصبية.

تعد النظرية العصبية في تحليل الاستعارة تطورًا للنظرية العرفانية؛ لذا يجب المقابلة بينهما لنرى ما أضافته النظرية العصبية إلى النظرية العرفانية، وما أخذته منها، والأسس العرفانية التي أقامت عليها النظرية العصبية فكرها الجديد، هذا الأمر غاية في الأهمية، ذلك لأن طرح نظرية جديدة (أو تصور جديد) من بعد نظرية قديمة ليس بالشيء الهين، بل يحتاج إلى تمهل وتمعن في إصدار الأحكام ورفض الآراء وبناء غيرها عليها؛ فكل جديد لا يقصي القديم تمامًا ولا ينعزل عنه، ولا بمنأى منه، وتلك حقيقة تطور التراث الإنساني والفكر والحضارة الإنسانية، فما نراه من فكر جديد هو حلقة في سلسلة من الأفكار التي سبقته يجب على الباحث أن يأخذه بعين الاعتبار، ليفكر فيه بعناية بالغة. هذا الأمر جعلنا نقابل بين النظرتين، لنراهما بوضوح. فنقابل بين فهمهما للمعنى وكيفية صنعهما لها في الدماغ.

أولًا: مفهوم الاستعارة لدى النظرتين.

أ- لدى النظرية العرفانية.

الاستعارة في رأي أصحاب النظرية العرفانية، بنية تصورية يصنعها المتكلم في فضائه الذهني ليرى الأشياء ويفسرها ويستحضرها من خلال أشياء أخرى، إنها فهم مجال من خلال مجال آخر. كل هذا الأمر يقوم على قدرة الفرد على تصور الأشياء ببناء صورة ذهنية لها في فضائه الذهني، إنها رؤية فردية خاصة بهذا الفرد، تقوم على قدرته الخاصة على تصور الأشياء والربط بينها، فهي عملية إبداعية، يقوم فيها الفرد ببناء صورة لشيء غيبي مجهول في دماغه؛ إنها بنية تصورية يبدعها هو،

تبين قدراته على الخلق والتصور والإبداع والربط بين الأشياء المتنافرة، وذلك بالبحث عن نقطة تشابه أو التقاء بينها، والنظر إلى جانب فيهما لم يطرقه أحد قبله. مما يبين القدرة التصورية والإبداعية لديه وما يخزنه في دماغه من معارف وثقافة. كيف يقوم ذهنه بالربط بينها، فيخرج علينا باستعارة مبتكرة أبدعها في دماغه؟ كذا قدرته على توظيف كل معارفه وثقافته في صنع استعاراته الإبداعية الجديدة؟

ب ـ لدى النظرية العصبية:

ترى النظرية العصبية أن الاستعارة عملية عصبية تصورية تقوم على عمل الدماغ في بناء تصور حول الأشياء، ويُنفذ هذا العمل خلايا المخ ووصلاته العصبية، فتبني هذا التصور من خلال تَجَمُّع خلوي، تجمع فيه العصبونات والوصلات والتشابكات ما لديها في منطقة ذاكرة المبدع من الاستعارات ومعارف وثقافة وتراث حول هذه الاستعارة المزمع إقامتها، فتصنع استعارة جديدة داخلها تحت إشراف المبدع أو ربما دون إدراك منه في اللاوعي، ليخرج علينا بصور استعارية جديدة تبين رؤيته الخاصة للشيء (زاوية رؤية جديدة فيه)، إنها رؤية آتية من ذاكرته وما خُزِّن بها من معارف، لينسج منها استعاراته وصوره الذهنية الجديدة.

هذه الأمر سيغير مفهوم الاستعارة لدينا، وأشياء كثيرة تخصها، كنا نجهلها حول آلية إبداعها ومكان صنعها (الدماغ)، فقد غيرت حقيقة الفضاء الذهني فاستبدلناه بالفضاء الإبداعي. هذه الآلة جعلتنا نعرف المكان الذي يعكف الدماغ فيه على صنع الاستعارة (الفضاء الإبداعي)، فلا نظن أن مبدع الاستعارة يغيب تمامًا عن الوعي ليبدع استعارته الجديدة وصوره الذهنية، أو قل سينمّي فكرنا حول هذه الآلية، ويجعلنا نوظف هذا الفهم الجديد للاستعارة في النظر إلى زوايا أخري في الأشياء؛ دفعتنا الاستعارة العصبية للنظر لها. لنبحث عن آلية صنع الاستعارة وإبداعها في مكان آخر، بعيدًا عن الوحي والإلهام ومكنون النفس واللاوعي. وعن رأي النظرية العرفانية القائل: إن الاستعارة تصور وتخيل يصنعه الذهن فيما يعرف بـ (الفضاء الذهني)، هل هو حقيقة أم مجرد راي تصورته هذه

النظريـة؟ أم هـو مرحلـة اتجهـت مـن خلالهـا العرفانيـة نحـو الـذهن في فهمهـا للاستعارة؛ لا تملك دليلًا ماديًا عليه.

لقد سلكت النظرية العصبية مسلكًا آخر في تفسيرها للاستعارة بوصفها عمليـة إبداعيـة عصـبية؛ فـرأت أنهـا بنيـة عصـبية يصـنعها الـدماغ بـين خلايـاه العصـبية ووصلاته، تقوم على إثارة خلايا الدماغ وما بينهما من مركبات كيميائية، عند رؤيـة صورة ما أو حدث مثير، مما ينتج عنه استحضار صـورة مشـابهة لهـذا الحـدث أو الصورة من وصلات الدماغ، ثم عرض صورة مشابهة لها من ذاكرة المتكلم عليـه، لينطق بها في عبارة استعارية، يبدعها دماغه في التو واللحظة.

الاستعارة في ضـوء هـذا التصـور، عمليـةٌ عصـبيةٌ تـتم بالـدماغ، فقـد أصـبح بمقدورنا الآن أن نراها لحظة ميلادها في صورة ومضة تحـدث في دمـاغ المـتكلم، وذلك بفضل التطور العلمي الذي مكنًا من رؤية الـدماغ لحظـة إبـداع الاسـتعارة، وكذا تحديد مراكز الدماغ التي تبـدعها، (في الشـق الأيمـن مـن الـدماغ)، وكيفيـة صنعها. إن الاستعارة عملية عصبية، (كما يرى علم الأعصاب) تتم في لحظة تظهـر فيها الفكرة الإبداعية الجديدة في شكل ومضة تضيء بين خلايا الدماغ ثم تختفـي، فيسرع بالتقاطها وتدوينها في ورقة أو النطق بها فور تكوينها في دماغه قبل أن تغيـب في بحر من الأفكار المختلفة بين خلاياه العصبية، فتخرج في صورة عبارة استعارية إبداعية أو في صورة اختراع علمي جديد. لكن كيف تمكن من ذلـك؟ إن مـا مكنـه من قول الاستعارة الجديدة هـو سـماع الـدماغ وهـو يفكـر ويبحـث بـين صـوره الاستعارية الموجودة لديه في الذاكرة، إننا الآن نرى مراكز المخ وخلاياه ووصلاته عند إبداعه لفكرة جديدة، حيث تنشط هذه المراكز المخية عند انفعالها بأمر مـا أو التفكير فيه، إن هذه العملية الإبداعية العصـبية تبـدأ بإثـارة الخلايـا العصـبية ومـا بينهما من مركبات كيميائية، مما يدل على أنها عمليـة عصـبية تحـدث نتيجـة هـذه الإثارة، فهذا النشاط الإبداعي ناتج عن هذه الإثارة لخلايا الدماغ.

لقد غدت الاستعارة في ضوء معطيات المدرسة العصبية بنيـة عصـبية تُـرى بالعين نتيجة أجهزة التصوير كالرنين المغناطيسي والبـث البزوتـروني، فـلا مجـال

للقول الآن بالوحي والإلهام عند إبداع الاستعارة، بل هي عملية عصبية بالدرجة الأولى، تتم في الدماغ بآلية عصبية دقيقة، وكل ما هناك أننا لم نكن نرى الدماغ عند إبداعه الاستعارة وقد أصبحنا نراه. مما يعني أن نظرتنا الآن إلى آلية إبداع الاستعارة بالدماغ قد اختلفت عن ذي قبل، فما الذي يميز بين البشر في إبداعهم؟ إن الإبداع يقوم على عمل الخلايا العصبية بتجميع ما لديها من معارف مخزنة في ذاكرة المبدع، وتقوم هذه العصبونات بالتفاعل معًا لصنع وإبداع شيء جديد في سرعة كبيرة أو بطيئة، يتم هذا بصورة واحدة لدى كل البشر؛ إذن من أين تأتي الفروق الفردية بين هذا المبدع أو ذاك؟ إنها تظهر من خلال اختلافهم في:

أ ـ مقدار ما لديهم من معارف وثقافة وعلم في مجال إبداعهم.

ب ـ نشاط خلاياهم العصبية وما بها من ذرة كربون نشيطة وسرعة استجابتها لأي مثير.

ج ـ قدرة المبدع على استدعاء معارفه المتصلة بمجال إبداعه بسرعة أكبر في التو واللحظة بما يعرف بـ (سرعة البديهة).

د ـ الزمن الذي يعيش فيه المبدع وثقافة عصره ومجتمعه، فهي خزانة معارفه كلها موضوعة في ذاكرته.

ثانيًا: التفكير خارج الصندوق.

أ: لدى النظرية العرفانية.

انطلق مفهوم الاستعارة لدى النظرية العرفانية من عبارة (التفكير خارج الصندوق)، كما قال ليكوف وجونسون، وهما يقصدان بذلك الخروج عن التصور القديم الشيء بالاستعارة، وذلك بالخروج عن التفكير في إطار الأنماط السابقة والمدونة في دماغ المبدع، لذا فالاستعارة المبتكرة في تصورهما ما كانت ثورة على هذا النمط القديم بإبداع تصور جديدة له متحررة من النمط السابق، «إن العبارة النمطية المستخدمة في الإشارة إلى التفكير الابتكاري الإبداعي هي الاستعارة القائلة بـ (التفكير خارج الصندوق). ويصفها كل من ليكوف وجونسون باعتبارها

منطلقًا خياليًا بمعنى أن الاستعارة تشتمل على عنصر الخيال المرتبط بأساس واقعي. وتتيح الاستعارات وسيلة للفهم الجزئي لما لا يمكن أن نفهمه كليًا.»[1]

إن ما نقصده بالتفكير خارج الصندوق أن نخرج عن الصندوق أو النمط الذي عشنا فيه دهرًا فوضعنا فيه تصورنا المحدد المتكرر عن الشيء، **مثال**: عندما نرى أن شَعر المرأة سر جمالها، فيصبح الشَعرُ أساس مدحنا لها ولجمالها، هذا هو المقصود بـ(الصندوق)، فيظل الشاعر مقيدًا في وصف جمالها في شِعرها داخل هذا الصندوق القديم أي التصور القديم للشعر. ثم يأتي مبدع ليخرج عمَّا في صندوقنا من وصف معروف عن الشَعر فيراه كمًا مهملًا ألقاه قاص الشَعر في سلة المهملات، فيبدع هذه العبارة (هذا فلان احْلَقْ له) أي أهمله، فلم يعد الشَعْر (بهذه العبارة) سر جمال المرأة، بل تم خلق تصور جديد له، وذلك بالنظر إلى جانب غير مطروق فيه وهو حاله بعد أم يُقص، وبذلك يكون المبدع قد أبدع استعارة جديدة خرج فيها عن الصندوق أي خرج عن التصور المعتاد في رؤية الشعر والتفكير المألوف في أعراف المجتمع بصورة استعارية.

إن الاستعارة وسيلة إبداع لأفكار جديدة تُخرجنا من حيز الشيء المحدود إلي حيز أكبر، بإبداع أفكار أكثر اتساعًا من الحدود السابقة لهذا الشيء. لذا «فالاستعارة قد تكون مفيدة للتفكير الإبداعي» [2] إنها أداة خلق وإبداع مجهول من معلوم، فهي تنطلق من خيال رحب يسمح لها برؤية الأشياء في صورة غير نمطية ومن جوانب متعددة وجديدة، على الرغم أن هذه الجوانب موجودة سلفًا في الشيء قبل إبداع هذه الاستعارة.

لذا نسأل: من أين يأتي الإبداع؟ جاء الإبداع من ملاحظة المبدع جانبًا في الشيء لم يُطرق من قبل، فيستعير المبدع هذه الصورة ليبدع عبارة استعارية جديدة بالنظر إلى جانب غير مطروق في الشيء، إذن هو لم يخلق واقعًا جديدًا، لكنه رأي جانبًا غير

---

(١) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٦ .

(٢) سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: ١٠٦ ـ١٠٧ .

مطروق في هذا الواقع فطرقه وإبداع استعارة جديدة منه.

ب: لدى النظرية العصبية.

هذا الإدراك لجانب لم يطرق جاء نتيجة عمل خلايا المخ بجمع ما في وصلاتها من معارف حول الشيء وجوانبه المختلفة، لتفاجئ المتلقي (وربما المبدع أيضًا) بهذا التصور الجديد الآتي من النظر إلى جانب لم يطرق من قبل، فيبدع هذه الاستعارة الجديدة في التو واللحظة. إذن الاستعارة عملية إبداعية عصبية يقوم بها الدماغ وخلاياه العصبية ووصلاته لخلق الجديد.

ثالثًا: الإبداع الاستعاري بين العرفانية والعصبية.

جعلنا جانبًا نعرض فيه لمفهوم الإبداع في الاستعارة وتطوره لدى النظريتين، فقد انطلق مفهوم الإبداع في النظرية العرفانية من نظرة خاصة آتتها من تصورها للاستعارة وهو تصور خالفت فيها النظرة العصبية، ومن ثم اختلفت نظرة كل منهما إلى الإبداع. فقد رأت العرفانية أن الاستعارة تصور حول الشيء يبنيه المتكلم في ذهنه وينقله إلى المتلقي، ثم يقوم الثاني بمحاولة فهمه، وذلك ببناء تصور مماثل له في ذهنه، مستخدمًا الآلية ذاتها التي بنى بها المتكلم تصوره عنه كي يفهمه مثله؛ في مكان بالذهن يعرف بالفضاء الذهني. إنه تصور العرفانية لكيفية بناء الاستعارة، ومن ثم جاء تصورها لآلية إبداع الاستعارة في الدماغ كبنية تصورية نصنعها في ذهننا.

هذا التصور للاستعارة مختلف عن التصور الذي انطلقت منه النظرة العصبية؛ لقد اختلفت رؤيتهم للإبداع في الاستعارة، فقد رأت أن الاستعارة عملية مخية يقوم بها الجهاز العصبي؛ لذا قام الإبداع الاستعاري على مفهوم أعمق، هو البنية العصبية وآلتها: الجهاز العصبي كله.

إنه تطور لمفهوم الإبداع، جاء من تطور مفهومنا للاستعارة وآلية عملها، لكنه لا يلغي دور المدرسة العرفانية وما قدمته من نظرة ثاقبة متعمقة لعملية الإبداع في الاستعارة في الذهن، لكنها تمحورت حول تصور عمل الذهن دون

الدخول إلى الآلية الحقيقية لإبداع الاستعارة وعمل المخ وخلاياه العصبية ووصلاته، والناقلات العصبية (المركبات الكيميائية) ودورهم في بناء الصورة الاستعارية في الشق الأيمن من الدماغ، فهو المختص بمعالجة اللغة العليا والإبداع والانفعال.

لكن هذا العمق في الدراسة من قبل المدرسة العصبية لا ينفي دور المدرسة العرفانية، فقد وجهتنا (دون تفصيل دقيق لآلية هذه العملية في الذهن/ الدماغ) نحو الذهن، وعمله في بناء الاستعارة وفي عملية الإبداع، فقد كانت كمن وصف دارًا وهو خارجها، فلم يرى ما بداخلها، فقد أعطتنا تصور عام عنها، لكن: من اخترق النار ودخل فيها فهو أكثر قدرة على وصفها بدقة متناهية. هذا هو الفرق الجوهري بين المدرستين في تصورهما للإبداع وآلية عمل الذهن/ الدماغ في صنع الاستعارة. يجب أن نضعه في الحسبان قبل البدء في دراسة الاستعارة والإبداع فيها.

رابعًا: مقابلة في الأمثلة بين الاستعارة العصبية والاستعارة العرفانية.

لكي تتضح صورة الاستعارة العصبية في مقابل الاستعارة العرفانية، وما أضافته الاستعارة العصبية من جديد إلى الفكر السابق وآليته، يجب أن نقابل بينهما من خلال أمثلة ذكرتها النظرية العرفانية، ثم نعرض تفسير النظرية العصبية لها، مما سيبين لنا الاختلاف بينهما.

١ ـ تفسير العصبي لاستعارات جورج ليكوف ومارك جونسون.

قسم ليكوف وزميله في كتابهما (الاستعارة التي نحيا بها)؛ الاستعارة في ضوء النظرية العرفانية على أساس تصورهما القائم على البنية التصورية للاستعارة لعدة أقسام، بينا من خلاله كيف يعمل الذهن في بناء تصور ما حول الاستعارات التي نطق بها في حياتنا اليومية، والتي تحقق لنا تواصلنا معًا ونعبر بها عن حاجتنا، ثم جاء تفسير النظرية العصبية لها، أو قل تصور النظرية العصبية للاستعارة، فأخذ من تصور النظرية العرفانية الكثير مما بُنِي عليه التصور الجديد، لذا نعرض هنا لأمثلة

ليكوف ثم نقدم لها تفسرًا جديدًا في ضوء مفهوم النظرية العصبية لها، لنري مدى التأثير والتأثر بين النظريتين، وإلى أي مدى نقبل تفسير ليكوف في إطار الآلية الجديدة؟

أقسام استعارات ليكوف وتفسيرها في ضوء النظرية التصورية

حدد ليكوف أنماط التصورات الاستعارية التي تعمل على بنينة النسق التصوري إلى:

أ ـ استعارة بنيوية.

ب ـ استعارة أنطولوجية.

ج ـ استعارات اتجاهية.

النمط الأول: الاستعارة البنيوية: (الجدال حرب)

تتم فيها بنينة تصور ما، استعاريًا، عن طريق تصور آخر، فالتصور الاستعاري (الجدال حرب) تعلق بنمطين مختلفين من الأشياء الجدال (خطاب لغوي) والحرب (صراع مسلح) يتطلبان نمطين مختلفين من الأفعال، نلاحظ أن بناء صورة ذهنية عن الجدال في الذهن/ العقل/ أنها صورة منتزعة من الصورة الذهنية، أي الصورة الموجودة بأنساقنا التصورية عن المعركة، فهي صورة مبنية ومركبة للجدال بحيثياته في مقابل صورة مركبة عن الحرب بحيثياته، فنحضر من الذاكرة كل أجزاء الصورة الثانية لفهم الصورة الأولى، مما يستتبع استدعاء كل خصائص صورة الحرب، لذا نحن نعيش في هذه اللحظة في جو المعركة لا الجدال الكلامي، فتبدأ أدمغتنا في التفاعل مع الحدث بهذه الطريقة، ويمكن تصور هذا من خلال الشكل الآتي:

صورة حرب بالذاكرة + الجدال وشدته >> الذهن / الدماغ >> جدال شديد وحرب وقتال فعلي.

هنا نري أن الاستعارة البنيوية تقوم على تصور عصبي حيث أدخل في بنائها

عنصر الذهن/ الدماغ + الذاكرة، لذا يمكن تصور هذا النمط الاستعاري في ضوء الاستعارة العصبي كالتالي:

صورة الحرب في الذاكرة + صورة الجدال الآني>> الدماغ >> الجدال يصبح حربًا.

انظر إلى هذا لترى أننا لم نخرج كثيرًا عن تصور النظرية العرفانية لاستعارة (الجدل حرب).

النمط الثاني: الاستعارة الأنطولوجية.

إنها تقوم على استعارة شيء عام مطلق مفهوم لدينا من خلال تجاربنا معه، لفهم شيء آخر لم نره من قبل، وربما كان شيئًا معنويًا، نحاول أن نجسده من خلال هذه الاستعارة، لذا هذا التصور يعد نوعًا من الميتافيزيقا، إنها عملية تصور عقلي/ ذهني، يقوم بها الدماغ ليفهم غير المنظور من خلال المنظور، وتتحول هذه الأشياء غير المنظورة إلى ذوات لها كيانات ووجود مادي نتعامل معها على أنها مواد فيزيائية مادية، فنجادلها ونحاربها كأنها حقيقة مادية ملموسة.

هذا النمط أصبح وسيلة أساسية لإدراك أذهاننا للعالم من حولنا، وخلق تصور في داخلنا لها، فالأفكار تتكلم، والأحاسيس تتألم، مثال: ننظر إلى تجربة ارتفاع الأسعار التي يمكن أن تعتبر استعاريًا كيانًا نسميه التضخم، فننتج استعارات من خلال هذا التصور نحو:

١ـ إن التضخم يخفض مستوى عيشنا.

٢ ـ يجب محاربة التضخم.

ويمكن تمثيل تصور النظرية العرفانية لهذه الاستعارة من هذا الشكل:

نصور التضخم كيانًا (إنسان) > الذهن / الدماغ > إنسان > يقوم برفع الأسعار، يجب محاربته.

هذا التصور العرفاني يمكن النظر إليه من خلال الاستعارة العصبية على أنه

عملية عصبية تقوم بناء تصور للتضخم على أنه إنسان، يحدث هـذا في الـدماغ بـين خلايا المخ ووصلاته في الفضاء الإبداعي للمتكلم، فيبني صورة إنسان ككيان قائم بذاته، فيمنحه خصائص إنسان من القدرة على رفع الأسعار والأثقـال، وأنـه يجـب أن يحارب كشيء مادي ضار يجب محاربته.

ومن هذا نرى أن العرفانية استعانة بالدماغ لتفسير ما يحدث عند إبداع هـذه الاستعارة من تحويل للغيبيات والمعنويات إلى كيانات، والتعامـل معهـا عـلى أنهـا أشياء مادية. أما ما قدمته النظرية العصـبية فهـو تحديـد مكـان هـذا العمليـة بدقـة وتفصيل، وهو شق المخ الأيمن في الفضاء الإبداعي.

النمط الثالث: الاستعارة الاتجاهية:

تسمى استعارة اتجاهية لكون أغلبها يتعلق بالاتجاه الفضائي (فوق/ تحت، داخل/ خارج، أمام/ وراء)، فتعطي هذه الاستعارات للتصورات الاتجاهيـة التـي في الفضاء قيمة دلالية، فتكتسب الأشياء التي توجد في هذا الفضاء قيمة ومكانة من الموقع الذي تحتله في الفضـاء (المكـان) الـذي تقـيم بـه. هـذه الاسـتعارات لهـا مرتكزاتها في تجاربنـا الفيزيائيـة والثقافيـة نتيجـة تجاربنـا السـابقة معهـا، فتخلـق علاقات بين الأشياء المادية المدركة بالحواس والخبرات وبين الأشـياء المعنويـة التـي عرفنـا ونقلناهـا إلى تصـورنا الـذهني، بنـاء عـلى تجاربنـا السـابقة معهـا، إن استعارات الأفضية متجذرة في تجاربنا الثقافيـة والفيزيائيـة، وليسـت مـن محـض الصدفة، نحو: إنني في القمة. أي أنني سعيد. ويمكن تصور هذا كالآتي:

أنا + القمة (مكان مرتفع) >> ثقافة متجذرة في الذهن حول العلو>> أنا سعيد

هذا الأمر يعد في تصور النظرية العصبية عملية عصبية، تعتمد على مـا اسـتقر في دماغ الفرد وذاكرته نتيجة تجاربه مع الأشياء المدونة بين خلايـاه العصـبية عـلى أن الأعلى هو الأفضل، والأسفل هو الأقل، وتلك طبيعة جُبلت عليهـا البشـرية؛ فهـم يرون الشيطان نموذجًا لكل سيء من الأشياء، والملاك قمة المثالية في كـل شـيء، تلك طبيعة موروثة في الجينات الوراثية للمخ البشري والجـنس البشـري، وهكـذا

يفهم الأشياء، فيرى أن الأشياء الأفضل تحتل المكان الأعلى. والـذي يجمـع بـين النظريتين الاستعانة بالدماغ/ الذهن في هذا التصنيف الاتجاهي للاستعارة، لفهـم وصنع الاستعارة.

من هذا، نرى أن النظرية العصبية في تفسيرها للاسـتعارة لم تبعـد كثيـرًا عـن تصور ليكوف وما عرضه من تقسيم لها، وذلك بإدخـال الـدماغ/ الـذهن كعامـل أساسي في صنع الاستعارة، كما رأينا في تقسـيم ليكـوف لهـا، ولكـن دون تحديـد لموضع صنع الاستعارة في المخ، لـذا تعـد العرفانيـة مرحلـة سـابقة عـلى النظريـة العصبية وذلك بتوجيهها نحو الدماغ في تفسير الاستعارة بأنواعها.

٢ ـ الاستعارة المختلطة واستعارة المزج المفهومي:

نقيم مقابلة بين الاستعارة المختلطة (استعارة العصبية) والاسـتعارة المـزج المفهومي (استعارة العرفانية)، لنبين مدى الاتفـاق والاخـتلاف بينهمـا. فكلاهمـا استعارة، وكلاهما يستخدم آلة واحدة (الدماغ/ الذهن) لصنعها، فنجد أن اسـتعارة المزج المفهومي تقوم بعملية مزج بين الأشياء، فتجمع بين معنيين مختلفين لصنع ثالث لا يوجد في العبارة (إنشاء شيء من لا شيء).

أـ تتم عملية المزج المفهومي ـ كما ذكر تورنر ـ في الـذهن أي الـدماغ، حيـث يتم فيها إنشاء شيء ما من لا شيء، مثل هذه العبارة (فلان طبيب جزار) أي طبيـب فاشل، فنحن لم نذكر في عبارتنا أنه طبيب فاشل، ولكن من خلال الجمع بين شيئين من مجالين ونسقين مختلفين (طبيب= عالَم الطب) + (جزار = من عالَم الذبح) = انتجنا معنى ثالث وهو الفشل، أي طبيب فاشل. هذا فكرة النظريـة ببسـاطة كيـف نصنع من الجمع بين شيئين معنى جديد ثالث غير مذكور بالعبارة؟

يمكن تصور ما يحدث في الذهن لصنع استعارة المزج المفهومي من خلال هذا الشكل:

طبيب (مجال الطب) + جزار (مجال الجزارة) >> الـدماغ / الـذهن >> طبيـب فاشل.

بـ- الاستعارة العصبية (المختلطة)نجمع بين شيئين لصنع معنى ثالث غير موجود بهما، نحو:

الاستعارة الأولى: (لا يمكن للنمر أن يُغير جلده المخطط).

جلد نمر+ جلد حمار > في الشق الأيسر (جمع متنافرين) > في الشق الأيمن (إنسان متلون لا يتغير).

الاستعارة الثانية: (ها هو مضربك، يُمكن أن تحرز ضربات جوية).

مضرب + ضرب في الهواء > في الشق الأيسر (ضرب للهواء) > تنقل للشق الأيمن > (عمل بلا فائدة)

الاستعارة الثالثة: (إنه نبتة خضراء، لا يعرف ما يدور خلف أذنيه).

نبتة خضراء + شاب صغير >> الدماغ >> إنسان بلا خبرة ولا فهم.

الاستعارة الرابعة: (لقد أطلقت الرصاص على الريح من أعلى جواده).

رجل على جواده + إطلاق الرصاص في الجو >> الدماغ >> عمل بلا جدوى لا قيمة له.

لو نظر إلى الأمثلة في النظريتين نجد أنهما متشابهان، وكذا آلية الجمع بينهما ومراحل الجمع بين اللفظتين ومعناهما؛ نجد أنها كلها واحدة والآلة التي تصنعهما واحدة (الدماغ / الذهن)، ثم ناتج عملية الجمع فيهما واحدة وهو صنع معني ثالث ناتج عن الجمع بين معنيين متباعدين.



المراجع والمصادر

*الإدراكيات أبعاد إبستمولوجية وجهات تطبيقية: د. محيي الدين محسب، كنوز المعرفة الأردن. الطبعة الأولى،٢٠١٧

*الاستعارة الحية: بول ريكور، تر/ محمد الولي، دار الكتاب الجديد، ط/ ١، ٢٠١٦م

*الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: د.عطية سليمان، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،٢٠١٤ القاهرة.

*الاستعارات والشعر العربي الحديث: سعيد الحنصالي، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠٥.

*الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل: جيرار جونيت، تر. زبيدة بشار القاضي، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب،٢٠١٠

*أرسطو (فن الخطابة): تر/ عبد الرحمن بدوي، مركز الثقافة والترجمة، القاهرة

*دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني: محمد الصالح العمراني، مكتبة علاء الدين صفاقس تونس، ٢٠٠٩.

*ديوان المثقب العبدي: تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٢،

*سبر أغوار العلم أدوات للابتكار في العلم والثقافة: رودني ديتيرت، جانيس ديتيرت، تر/ أحمد حمدي مصطفي، المركز القومي للترجمة، ط/ أولى ٢٠١٩

*سلطة الصورة الذهنية كيف تغير الرؤي العقل والإنسان والعالم: جيرالد هوتر، تر/ علا عادل، ط/ الأولى ٢٠١٤، عين للدراسات والبحوث الإنسانية

والاجتماعية القاهرة الهرم.

*العوالم الرمزية الفن والعلم واللغة والطقوس: إسرائيل شيفلر، تر/ عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة القاهرة ٢٠١٦

*مدخل في نظرية المزج: مارك تورنر، تر/ الأزهر الزناد، سلسلة ترجمة المشورات الجامعة بمنونة، ط الأولى،٢٠١٣، تونس.

*المزج التصوري النظرية وتطبيقاتها في العربية: د. أميرة غنيم، ط/ الأولى ٢٠١٩، دار أنقلترا تونس، تونس العاصمة

*مع شعراء الأندلس والمتنبي سير ودراسات: إميليو غرسية غومث، تر/ د. الطاهر مكي، دار المعارف،١٩٧٨

*النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجًا) د.عطية سليمان، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط/ ٢٠١٥،

*نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى ليكوف ومارك جونسون: د. عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع الأردن، ط/ الأولى ٢٠١٥

*نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى: بول ريكور، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب،٢٠٠٦

*نظريات لسانية عرفنية: الأزهر الزناد، دار محمد على، تونس، ط/ الأولى، ٢٠١٠

*المعجم الوسيط مادة (محق)، انظر المعجم الوسيط ط/ الرابعة، مكتبة الشروق ٢٠٠٥.



المؤلف في سطور



- **د. عطيــة ســليمان أحمــد**، أســتاذ العلــوم اللغوية كلية الآداب جامعة السويس.

*** الوظـائف**:

- عميد ووكيل ورئيس قسم اللغـة العربيـة بكلية التربية جامعة السويس.

- وكيل ورئيس قســم اللغـة العربيـة بكليـة الآداب جامعة السويس.

*** أهم المؤلفات**:

١- اللهجة المصرية بين التراث والمعصرة، الهيئة المصرة للكتاب.

٢- النظرية الأسلوبية. دراسة تركيبية شعر المثقب العبدي.

٣- الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية.

٤- الإشهار القـرآني والمعنـى العرفـاني، في ضـوء النظريـة التداوليـة والمـزج المفهومي والعرفانية.

٥- اللسانيات العرفانية، اللغة في الدماغ.

٦- التداولية العصبية التداولية التي لم نعرفها.

٧- الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة في ضوء نظرية الحقول الدلالية.

٨- في علم الأصوات: الفونيمـات فـوق التركيبيـة في القـرآن الكـريم . النبـر .

المقطع. سورة الواقعة نموذجا .

٩- في علم اللغة الإدراكي: الإبداع الدلالي في المتضايفين بين البنية التصورية والبنية العصبية.

١٠- في علم النفس اللغوي: اللغة الانفعالية بين التعبير القرآني والنص الشعري.

١١- في علم اللغة النفسي: النمو اللغوي عند الطفل دراسة ميدانية تحليلية.

١٢- في علم اللغة النفسي: نمو الدلالة وتكوين المفاهيم.

١٣- فعلت وأفعلت دراسة دلالية صرفية .

١٤- في اللسانيات العصبية: المعالجة العصبية للغة.

١٥- الجاحظ والدرس اللغوي الحديث.

١٦- تشومسكي والعلوم اللغوية الحديثة.

١٧- الإتباع والمزاوجة في ضوء اللسانيات العصبية ونظرية الحقول الدلالية.

١٨- اللغة والسلوك الاجتماعي .

١٩- العلاقة بين الدلالة والتركيب في بعض آيات القرآن الكريم .

٢٠- لفظة نفس في القرآن الكريم دراسة دلالية ومعجمية.

٢١- دور بشار بن برد في تطور اللغة في العصر العباسي.

٢٢- نظرية الاستعارة العصبية ما بعد العرفانية والمزج المفهومي.

فهرس الموضوعات





نظرية الاستعارة العصبية

ما بعد العرفانية والمزج المفهومي

هذا الكتاب (نظرية الاستعارة العصبية، ما بعد العرفانية والمزج المفهومي) تطور لفكر المدرسة العرفانية حول الاستعارة، فقد انطلقت الاستعارة في النظرية العرفانية من أن الاستعارة بنية تصورية تقوم علي بناء تصور في ذهن المتكلم حول الأشياء والعالم من حوله، وفهم مجال من خلال مجال آخر فهو تصور يبنيه عن الثاني بلاستعانة بالمجال الأول، ثم ينقله لنا من خلال الاستعارة ذهنية جديدة، فانبثق عن النظرية لعرفانية: الاستعارة المفهومية والجسدنة والمزج المفهومي والخطاطة وغيرها من النظريات العرفانية، وقد افترضت وجود مكان في الذهن لصنع الاستعارة، هو الفضاء الذهني للمتكلم، يبني فيه كل تصوراته.. لكنها رؤية قاصرة، لأنها لم تنظر إلى مصدر الاستعارة وآلة صنعها وهو الدماغ، ولا مكان صنعها وهو الشق الأيمن من الدماغ، فجاءت النظرية العصبية لتلقي الضوء على جانب آخر غير مطروق في الاستعارة وهو عمل الدماغ في صنع الاستعارة، فحددت مكان صنع الاستعارة، واستبدلت الفضاء الذهني بالفضاء الإبداعي، وبينت عمل الجانب العصبي في صنع الاستعارة، لتؤكد على أن الاستعارة بنية عصبية، يجب البحث عنها هناك في الدماغ، وقد استعانت النظرية العصبية بمعطيات علم النفس وعلم الأعصاب؛ لبيان آلية صنع الاستعارة. وفي الجانب التطبيقي، قامت بتقدم نماذج تطبيقية على أحد الشعراء العرب؛ وتحليل قصيدة لها لتبين صحة هذا الزعمها، ولوضع أسس دراسة الاستعارة على أنها بنية عصبية لدى أي شاعر، كيف تكون تلك الدراسة التطبيقية، وبيان دور الذاكرة والصور الذهنية السابقة والخيال والوعي واللاوعي في إبداع الاستعارة، ليتغير مفهوم الاستعارة، فهي ليست وحيًا ولا من صنع شيطان الشعر، بل هي عمل عقلي إبداعي عصبي، تقوم به خلايا مخ الشاعر، فهي آتية من تفكيره الواعي وإدراكه الصحيح لكل ما يبدعه من استعارة. لذا يجب دراسة الاستعارة في إطار هذا التصور الجديد، الذي يقوم على ملاحظة عمل الجانب العصبي في إنتاجها، وكذلك لنفصل القول في قضايا أدبية مثل: التخاطر وتوارد الأفكار والصور الذهنية والخيال في دماغ الشعراء، والسرقات الأدبية، وذلك ببيان ما أبدعه الشاعر الأول، وما أضافه الشاعر التالي إلى ما أبدعه من استعاراته، وما أخذه منه، وهل ما قاله القدماء عن السرقات الأدبية صحيح أم لا؟ وهل استعارات هذا الشاعر من بنات أفكاره أم أخذها من غيره؟ وبين ما أبدع الأخرون من استعارت جديدة، وكيف عمل دماغهم في صنعها؟ هذا مفهوم نظرية الاستعارة العصبية، حاول المؤلف أن يطرحه على القارئ: لبيان هل الاستعارة بنية عصبية أم لا؟

تباع كتبنا لدى المكتبات الكبرى :

دار المعارف - الأهرام - الأخبار - روزاليوسف

الهيئة المصرية العامة للكتاب - الجمهورية